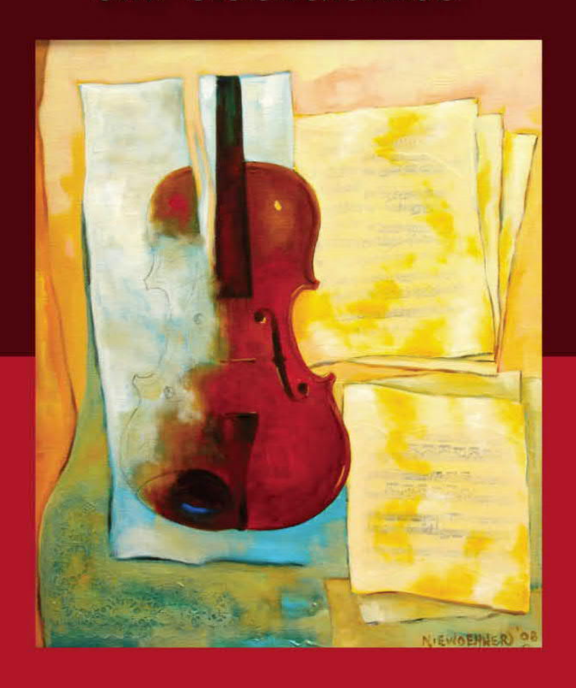


La música en occidente



RAÚL ZAMBRANO

EL COLEGIO DE MÉXICO

HISTORIA MÍNIMA
DE LA MÚSICA
EN OCCIDENTE

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

HISTORIA MÍNIMA DE LA MÚSICA EN OCCIDENTE

Raúl Zambrano



EL COLEGIO DE MÉXICO

780.94
Z24h

Zambrano, Raúl.
Historia mínima de la música en Occidente. -- 2a ed.
México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2012, c2011.
397 p. ; 21 cm.

ISBN 978-607-462-202-7
Incluye referencias bibliográficas

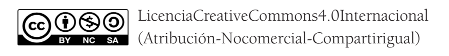
1. Música -- Europa -- Historia y crítica. 2. Civilización occidental -- Canciones y música -- Historia. 3. Música -- Historiografía. I. t.

Segunda edición, 2012
Primera edición, 2011

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-441-0

http://libros.colmex.mx



ÍNDICE GENERAL

MÚSICA Y VERDAD

PRÓLOGO MÍNIMO

[…] la verdad, cuya madre es la historia, émula
del tiempo, depósito de las acciones, testigo
de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente,
advertencia de lo por venir.

Miguel de Cervantes Saavedra,
cap. IX de la primera parte de
El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha

[…] la verdad, cuya madre es la historia,
émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo
de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente,
advertencia de lo por venir.

Pierre Menard, citado por Jorge Luis Borges en
"Pierre Menard, autor del Quijote"

Ya tantas veces nos han contado la historia de la música, que podríamos hacer una historia de las historias de la música —por cierto esa disciplina existe y se llama historiografía de la música— para encontrar la maternidad de muchas verdades.

Sin embargo, al revisar diccionarios y enciclopedias musicales, es común encontrar dos nociones que han configurado nuestro pensamiento frente a este fenómeno. La primera es la del canon, es decir, la de concebir la historia de la música como una progresiva acumulación de obras y compositores que han sobrevivido a la prueba del tiempo por su particular talento, calificado de original y genial. Esta noción pretende darnos la certeza de que hay una suerte de permanencia absoluta en los miembros de esta lista porque un examen inapelable del que han salido victoriosos, promueve nuestro interés por ellos y justifica nuestro desinterés por todo lo demás.

La segunda noción es la de generar el juicio sólo a partir de la conciencia cultural europea. Es decir, que si se quiere hacer una observación seria que pueda ser tomada en cuenta, ésta debe corresponder al patrón de gusto y al interés canónico europeo.

Establecer referentes a los que nos podamos ceñir como punto de partida es una herramienta útil para acercarnos al fenómeno musical. Dotar a nuestra inteligencia de información y bellezas adherentes sobre las obras y los autores alimenta nuestro apetito por la experiencia estética, pero no la sustituye. El conocimiento musical se da esencialmente al escuchar música y se adquiere por con naturalidad, al igual que con cualquier arte escénica, y no por especulación.

No podemos negar que las culturas occidentales son consecuencia del desarrollo europeo, pero dar más valor del necesario a esta aseveración ha generado una enorme ignorancia en los diferentes trabajos de reflexión y divulgación musical, al pasar por alto tradiciones que durante siglos han desarrollado los centros musicales de países no europeos. Un ejemplo de esto nos lo dan Brigitte y Jean Massin en su *avant-propos* de la *Histoire de la musique occidentale:*

> Una historia de la música occidental. ¿Por qué occidental? Desde luego, este adjetivo no esconde ningún pensamiento político o ideológico. Si hubiéramos detenido esta historia en el siglo XIX, hablaríamos de música europea; pero en el siglo XX la música europea se vuelve inseparable de las influencias que la estimulan desde el otro lado del Atlántico, del jazz así como de un Charles Ives o de un John Cage.[1]

Con un prefacio así, no es sorprendente encontrar la ausencia, en esta historia de la música occidental, de nombres como Tomás de Torrejón y Velasco, Ignacio Cervantes o Silvestre Revueltas. Harold C. Schönberg nos da una idea muy completa de este criterio de exclusión en el prefacio de su libro *Los grandes compositores:*

> He comenzado con Monteverdi, no porque no existan grandes compositores anteriores, sino porque su música es la más antigua del repertorio actual. La primera edición de este libro partía de Bach, porque a fines de los años 60, cuando me hallaba avocado a su redacción, Monteverdi era todavía un compositor cuya inclusión en las representaciones públicas y las grabaciones no era frecuente.[2]

Quizás Harold Schönberg crea sinceramente que los compositores excluidos en su libro —antes y después de Monteverdi— son también grandes, sin embargo al no escribir sobre ellos bajo el argumento de que no son habitualmente tocados, parece no advertir el hecho de que es probable que no sean tocados en parte porque no se escribe sobre ellos. La curiosidad por cualquier compositor termina por hablarnos, casi siempre, de otro.

El problema general de estas dos nociones en los diferentes diccionarios y enciclopedias es que con facilidad tienden a ofrecer su conocimiento como algo terminado. Si la historia tratara sólo de los fenómenos exteriores, nos bastaría con el diseño de un modelo al que científicamente se ajustara la descripción de los eventos. Podríamos revisar la técnica y temática de las obras a lo largo del tiempo y, de la misma manera que en las artes plásticas, se distinguiría un original de una copia; haríamos la distinción entre el origen de una obra y su cronología.

Pero en la música no existen los originales, sólo las copias. La experiencia musical está preñada de posibilidad porque su existencia se repite cada vez en una nueva copia.

> Todo hombre, salvaje o pensador, a quien se demuestre con cierta lógica y razonamiento que es de todo punto imposible imaginarse la relación de dos actos distintos bajo las mismas condiciones, comprenderá que sin esta representación insensata —que es la esencia de la libertad— no puede imaginarse la vida.[3]

El albedrío humano con el que Tolstoi define a la historia en *La guerra y la paz,* es equivalente a la fragilidad del he-

cho concreto de la música. En su definición, la historia no puede ser narrada como una serie de hechos, pretendiendo contener el significado de éstos sólo por enumerarlos con rigor. La historia habla del hombre y el hombre es libre, por lo que no podemos condicionar sus acciones a una mera especulación.

Con la música pasa algo semejante. No podemos, al hacernos un mapa de las obras y los autores, determinar su sentido último. Para encontrar sentido en cualquier repertorio es necesario padecer su experiencia; esto quiere decir, tocarlo a nuestro noble y leal entender, y para ello aunque sea sólo para su lectura, necesitamos algún referente de su origen. Ésa es la razón por la que nuestro afán enciclopédico contiene las características de imposible y necesario.

Bastaría tomar en cuenta este par de condiciones para tener la libertad de escribir cualquier historia de la música. La libertad de saber que será una mera descripción verosímil del universo con una notoria caducidad. Esta libertad es necesaria porque no hay otra manera de que obtenga sentido la repetición de este ritual si no es por medio del constante cuestiona miento que frente a él se plantean todos sus actores. En el fondo, cada historia de la música es eso, el diálogo de respuestas de una generación frente a la pregunta que se formula: ¿cómo debemos hacer música hoy? Esta pregunta es semejante a la que Beethoven anotara al principio del último movimiento de su último *cuarteto,* el op.135 *Grave ma non troppo tratto-Allegro* "Muss es sein? —Es muss sein!" (¿Debe ser? —¡Debe ser!).

Así, respondiendo libremente a esta necesidad cotidiana, hemos recuperado en los últimos años a autores, movimientos, obras e instrumentos a los que la tradición clásica les había dado ya un vencimiento en su caducidad. Es por eso que debe asumirse esta tarea como imposible, porque en la

humildad que da esta noción, donde no hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil, radica la única posibilidad de concebir cualquier historia, por mínima que sea. Con este trabajo se busca, en ese sentido, exponer sólo algunos puntos de las muchas líneas que constituyen la historia de la música.

Los historiadores han de ser puntuales y verdaderos, dice Cervantes. Nada debe hacerles torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia. Esta retórica definición donde la verdad viene de la historia y ésta sigue el camino de la verdad, hace de esta disciplina un palimpsesto de interminable escritura y nos da la noción de que somos, al final, testigos e intérpretes.

De este modo, el propósito de esta *Historia mínima de la música en Occidente,* no es ofrecer un conocimiento terminado y último de todo lo que en ella viene escrito, sino despertar una sana curiosidad y un legítimo apetito por todo lo que en ella no está.

NOTAS AL PIE

[1] Brigitte y Jean Massin, *Histoire de la musique occidentale,* Fayard/ Messidor, París, 1985, p. 10.

[2] Harold C. Schönberg, *Los grades compositores,* Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1991, p. 14.

[3] Leon Tolstoi, cap. VIII de la segunda parte del epílogo de *La guerra y la paz,* Ediciones Nauta, 1971, p. 1249.

DIVINA Y AUDIBLE

LA MÚSICA EN GRECIA

Porque la belleza, Fedro, tenlo muy presente, sólo la belleza es a la vez visible y divina, y por ello es también el camino de lo sensible, es, mi pequeño Fedro, el camino del artista hacia el espíritu.

THOMAS MANN, *La muerte en Venecia*

La música es divina concordancia
deste mundo inferior y del angélico.
Todo cuanto hay en todo, todo es música;
música el hombre, el cielo, el sol, la luna,
los planetas y los signos, las estrellas;
música la hermosura de las cosas.

LOPE DE VEGA, *Los locos de Valencia,* acto tercero

Dulce deidad del viento, armoniosa
suspensión del sentido deseada
donde gustosamente aprisionada
se mira la atención más bulliciosa.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *soneto 198*

De la música griega no nos queda más que el eco de una tradición. El vestigio no es suficiente para leer en él la música que se hacía en la antigüedad. Los restos no son la escritura musical. Imaginamos la práctica cotidiana de la música pero no hemos podido hasta ahora reproducirla. Probablemente fue la escritura, más que cualquier otro elemento, la que permitió generar una línea de trabajo y reflexión sobre el quehacer musical, pero ésta llegó después. Los intentos por reproducirla, que parten de la interpretación de ciertas descripciones y de la iconografía sobre el instrumentario, son nobles y necesarios porque buena parte de nuestra comprensión radica en la posibilidad de ejecutar la música de otro tiempo gracias a los elementos que nos permiten

preservarla, pero hasta ahora son más especulación que otra cosa.

Y sin embargo, este eco es suficientemente poderoso para dejarnos ver la importancia que la música ha tenido en la constitución de la forma de pensamiento occidental y para dejarnos la definición de su naturaleza. No sería exagerado afirmar que esta definición ha conducido la historia de la música.

Un punto de referencia para construir la fisiología de una idea musical griega son los mitos de Orfeo y Anfión.

Hijos gemelos de Zeus y Antiope, Anfión y Zeto fueron criados a escondidas, entre pastores. Hermes favoreció a Anfión con el regalo de una lira, él aprendió a pulsarla y dominó el arte de la música. Sin embargo, para Zeto era incomprensible destinar tanto tiempo a algo que carecía de un fin práctico. Cuando ambos hermanos conquistaron la ciudad de Tebas y se hizo necesario fortificarla, Zeto —que movía las piedras con sus propias manos— vio que Anfión, con la música de su lira, las hacía desplazarse hasta su sitio. Así, el poder de la música hizo edificar las murallas de Tebas.

El elemento sobrenatural que se atribuye al poder de la música posiblemente tenga que ver con la idea de que ella es capaz de ofrecernos otra explicación del orden de las cosas; en cualquier caso, es regalo de una deidad y por ello permite al hombre una comprensión y un ejercicio más allá del discernimiento humano.

El viaje que hace Orfeo es más largo y en él esta idea va más lejos. Recibe de Apolo la lira, y su talento es tal, que no sólo desplaza piedras y árboles de su sitio con el tañer y el cantar, sino que es capaz de cambiar el sentido de los ríos y de mover los afectos de cualquiera que lo escuche, hombre o fiera. Orfeo se casa con Eurídice, pero ella, mientras Aris-

teo la persigue, muere al ser mordida por una serpiente. Orfeo va a buscarla, con música duerme al cancerbero y convence a Caronte de llevarlo en su barca al mundo de los muertos. Ahí conmueve al inframundo y Hades le permite llevarse a Eurídice con la condición de que avance siempre delante de ella y de que no voltee a verla sino hasta que estén los dos bajo la luz del sol. Orfeo camina entre tinieblas, seguido de Eurídice, alumbrado por el son de su lira, y al salir él se vuelve hacia ella, que permanecía todavía en la oscuridad, perdiéndola para siempre.

La emoción y el misterio que se revela a través de la ejecución de Orfeo apela de un modo incontrovertible a un orden superior y es por eso que su música puede transgredir el orden establecido. La epifanía que viene con la música hace posible que el cancerbero le permita la entrada al inframundo, que Caronte lo lleve vivo a donde sólo debe haber muertos y que Hades le conceda el regreso de Eurídice a la luz. Ya sea que Zeus lo fulminara con su rayo por divulgar los secretos divinos, o que fuera descuartizado por las Ménades, Orfeo, artífice de Apolo y desmembrado como Dionisio, contiene en su representación de la música la unidad de la claridad y el éxtasis.

Más allá de la explicación simbólica que se le pueda dar a los mitos de Orfeo y Anfión, la música aparece en ellos como un punto de contacto entre el cielo y la tierra. Su poder es tan amplio que se expresa tanto en la esfera de la razón —con una medida y proporción perfectamente asibles— , como en lo irracional. Sensible y divina, es también punto de equilibrio entre esta contradicción. La historia de la música puede ser, de este modo, la historia de este balance: a cada época le corresponde una nueva relación entre ambas cualidades, donde nunca prevalece sólo una.

Por otra parte, la descripción que hace Pitágoras (siglo VI a.C.) ofrece, además de un nuevo punto de referencia en el pensamiento musical griego, una serie de elementos en torno a los cuales se han desarrollado teorías y sistemas musicales.

Pitágoras entiende que hay una relación entre los sonidos basada en la proporción. Una nota generada por una cuerda, al ser fraccionada a la mitad (o ampliada al doble) da su *octava,*[1] sumando tres mitades se obtiene una *quinta,* si la cuerda se parte en tres y se suman cuatro de estas fracciones se logra una *cuarta.* Cualquier intervalo es posible, pero las correspondencias más simples generan naturalmente relaciones armónicas más perfectas. Al encadenarlos, obtuvimos la *escala* y la distancia del *tono* y el *semitono.*

Si hay una relación de atracción y distancia entre los sonidos y sus cuerpos emisores —gracias a su oscilación—, entonces la naturaleza se rige también por este principio y nada escapa a tal correspondencia. Todo cuanto hay en todo suena y posee un orden. Esto supone que el movimiento de los cuerpos celestes debe producir un sonido, resultado de la proporción entre movimiento y distancia; música de las esferas y armonía en el cielo. Música que no distinguimos por estar presente desde nuestro nacimiento: la confundimos con el silencio.

Esta armonía permite, en la manipulación sonora, el movimiento de los afectos, la catarsis como purificación del ánimo y su descomposición. Ambos, sensibilidad y razón, cuerpo y alma claramente distintos, participan al mismo tiempo de ella.[2]

Pero si Pitágoras encuentra a través de una expresión matemática la perfección musical y la armonía, encuentra también la imperfección; así, al enlazar doce *quintas* segui-

das, partiendo del *fa* debiera volverse al *fa,* pero después de este viaje de repetidas divisiones en ascendente espiral, hay una pequeña diferencia audible, una *coma* de valor mínimo, la *coma pitagórica.*[3] Esta suerte de imperfección da vida al movimiento musical; la historia de la música es, bajo esta luz, la solución que cada época ha dado a esta *coma.* La historia de cada cuerpo sonoro que puede, en esta imperfección, mover los afectos y concebir la armonía del universo.

Sensible y divina, medida del más alto orden, punto de unión de desiguales, los griegos abren al mundo occidental el pensamiento musical y su conciencia, de un modo que bien resume Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), en el último terceto de su soneto 198:

pues más que a ciencia el arte has reducido
haciendo suspensión de toda un alma
el que sólo era objeto de un sentido.[4]

NOTAS AL PIE

[1] Un intervalo es la forma de medir la distancia de una nota con respecto a otra por su altura. Ésta se mide físicamente en *hercios* (ciclos sobre segundo). De este modo, en la escala moderna de siete notas, la distancia que hay entre una nota y otra que está después de recorrer toda la escala y se ubica en el principio de la que sigue, en la octava nota, es una *octava;* si recorre la distancia comprendida entre dos notas (de *do* a *re* por ejemplo) será una *segunda,* entre tres notas (de *do* a *mi*) una *tercera* y así sucesivamente.

[2] Eco de esta idea es la distinción de las tres categorías musicales —fuente de una armonía universal— que hace Anicius Manlius Torquatus Boetius (480-524), cuyo *De Institutione Musica* fue un texto consultado durante toda la Edad Media. Para Boetius, la primera categoría es la *musica mundana,* la música del mundo; la que rige el movimiento de los astros, los elementos,
las estaciones. La segunda es la *musica humana,* la que concierta en el hombre al cuerpo con el alma, la sensibilidad con la razón. Finalmente la *musica instrumentalis,* aquella que por imitación de la naturaleza hace el hombre.

[3] Es decir el enlace por quintas perfectas (tres tonos y medio) de *fa* a *do*, *do* a *sol*, *sol* a *re*, *re* a *la*, *la* a *mi*, *mi* a *si*, *si* a *fa#*, *fa#* a *do#*, *do#* a *sol#*, *sol#* a *re#*, *re#* a *la#*, *la#* a *mi#*, a través de 7 octavas, el último mi# debiera ser igual al primer *fa*, pero no lo es por una fracción que se expresa matemáticamente como $(3/2)^{12} : (2)^7$, es decir: 531441:524288 o 129.746339 : 128 = 1.01364327. En otras palabras,

el encadenamiento sucesivo de factores iguales a 3:2 (la quinta) nunca produce un valor que se pueda reducir a la relación 2:1 (la octava).

[4] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas,* Porrúa, “Sepan cuantos...”, 100, séptima edición, 1989, p. 160.

BREVE HISTORIA DE LA POLIFONÍA Y RELATO MÍNIMO DE LA ESCRITURA MUSICAL HASTA ANTES DEL RENACIMIENTO

Una forma de entender la historia de la música durante los primeros siglos de nuestra era descansa en el trayecto que de oriente a occidente hizo la fe cristiana, junto con sus ritos y músicas. La evolución de la música vocal va a tener, cuanto más antigua, la influencia del canto oriental, así como su conciencia religiosa. Una conciencia cuyo interés está en la admiración, la asimilación y el reconocimiento propio como parte de las cosas.

Los *modos* y las inflexiones de los primeros cantos religiosos asumen en las diversas iglesias de la primera parte de la era cristiana formas más libres y contemplativas. Conforme Occidente se apropia del cristianismo y se convierte en el centro de poder católico, la música vocal cobra más el sentido de la conciencia occidental, menos libre, cuyo interés está en un orden fijo y la admiración en la capacidad de transformar las cosas.

El largo camino que recorre la tradición musical, desde Bizancio hasta las capitales europeas del Renacimiento, a lo largo de mil años, está marcado por los textos y los centros religiosos, donde la música es la herramienta cotidiana del entendimiento y de la fe. Cada manuscrito nos revela un punto en la evolución del discurso sonoro y es, al mismo tiempo, la epifanía de un absoluto musical.

La escritura y los textos son el punto de partida por dos razones: por un lado, nos permiten reproducir la experiencia musical, por el otro, la transformación de un sonido en grafía ofrece la posibilidad de una música sin la música, sin

sonido, que sobrevive al paso del tiempo y a la que se le pueden agregar y superponer nuevos discursos.

A la escritura de un texto se le añade una voz de otro tiempo que suena simultáneamente. Voces que se acumulan en tinta y papel a través de los años y que ofrecen a nuestros ojos el camino de la *polifonía,* verdadera simultaneidad de sonidos que no pierden su distancia, el movimiento del espacio entre voces que avanzan. El lenguaje ideal para evocar un absoluto de las cosas y la idea de Dios.

No podemos decir dónde nació la *polifonía,* y desde luego no es patrimonio particular de ninguna cultura o región; ella existe donde hay música, y podemos seguirle algunas huellas en las ceremonias y ritos, improntas escritas y copiadas en los centros religiosos que tenían, más allá del pensamiento de la obra de arte, un sentido práctico y cotidiano.

La historia de esta tradición musical, en este primer largo periodo, es la del canto en las celebraciones religiosas. Un alba vocal. Su modificación, su diversificación con la expansión del afán católico, el establecimiento de patrones generales, permitieron a la música sumar, con los años, posibilidades y recursos que fueron objeto de estudio de un arte que, en los diferentes centros religiosos, originaba la ciencia de las voces.

DEL IMPERIO DE ORIENTE AL DE OCCIDENTE

> La doble sustancia de Cristo siempre fue para mí
> un misterio profundo e impenetrable:
> el deseo apasionado de los hombres, tan humano,
> tan sobrehumano, de llegar hasta Dios o, más
> exactamente, de retornar a Dios para identificarse
> con él. Esta nostalgia, a la vez tan misteriosa y
> tan real, ha abierto en mí hondas heridas

y también fluyentes y profundos manantiales.

NIKOS KAZANTZAKIS, *La última tentación de Cristo*

En el siglo IV Bizancio es, al mismo tiempo, heredera del mundo griego y romano, punto de unión entre Asia y Europa y la primera gran sede de la Iglesia cristiana. En los oficios y liturgias de la Iglesia bizantina, mezcla de griego y árabe, encontramos una primera *polifonía* entre la voz que canta la *antifonía* y la nota constante de una voz grave llamada *ison.*

Parte de la belleza de estos primeros cantos es la ausencia de una estricta mesura en el movimiento de la voz superior. Ante una nota grave que se alarga indefinidamente —el *ison* —, el *melisma* que recita el texto puede distenderse y contraerse, expresando con libertad los puntos de vibración, el latido y aliento de un texto, en una exégesis irrepetible, portadora de un divino misterio.

Al reprocharse San Agustín (354-430) el estar más atento a la voz del canto que a su contenido, y confesarnos que oscila entre la voluptuosidad y la salvación, nos revela la doble naturaleza de esta música, sensible y divina. Es posible que esta célebre confesión haya favorecido una austeridad en el *canto gregoriano* unos siglos más tarde, pero al reconocerlo, San Agustín nos deja la idea de que aunque podamos distinguir ambas cualidades, no podemos separarlas.

Si ya esta doble naturaleza existe, entre medidas pitagóricas y mitos órficos, para los griegos de la antigüedad clásica, para los melquitas de los patriarcados de Alejandría, Antioquía y Jerusalén —llamados así por los monofisitas, por estar aquéllos plegados a Bizancio y al Concilio de Calcedonia—, esa cualidad de la música permite evocar sin confusión la doble naturaleza de Cristo, humana y divina, en su repertorio. En el concierto de lenguas y civilizaciones que esta región representaba, el canto melquita es espejo de una

primera diafonía. En ella, sin confusión, las voces habitan un mismo tiempo: polifonía de lo humano y lo divino, y máxima expresión de una tradición que acaba de nacer.

Dentro de los muchos caminos y puntos musicales marcados de aquí al final del milenio por las diversas iglesias resultado de la evangelización, cada una con distinta personalidad y bien definido su repertorio —en ese sentido, el paseo por los manuscritos de las iglesias como la mozárabe, la milanesa, la de benevento, la romana, o la gala es muy revelador—, en el proceso de afirmación del cristianismo en Occidente, podemos señalar tres tanto por su configuración de patrones melódicos como por el impulso dirigido a la unificación musical.

San Ambrosio (c.340-397), obispo de Milán, trae desde Constantinopla el *canto antifonal,* que genera un repertorio al que llamaremos *milanés,* uno de los primeros del cristianismo occidental y en el que se definen cuatro *modos* —cuatro tipos de escalas diferentes, que expresan melódicamente distintos temperamentos—, conocidos después como *modos auténticos.*

Ante la diversidad de ritos y repertorios a lo largo de los grandes centros y comunidades cristianas, San Gregorio I Magno (c.540-604) va a generar un movimiento de unidad en la Iglesia. Comienza la definición de la liturgia —lo que ahora es la misa romana— y del antifonario que llevará su nombre. Lo curioso del *canto gregoriano* es que no será impuesto sino hasta la llegada de Carlo Magno y refleja en mayor medida el repertorio *franco-galo* que el *canto romano* de los siglos VII y VIII, posterior a Gregorio I. Todavía en estos siglos la música de la Iglesia de Roma permanece fincada a la tradición oriental. Espejo también de la tradición griega, va a compartir algunas de sus formas y a recibir —luego del conflicto iconoclasta del siglo VIII— la influencia de

los monjes bizantinos que venían a refugiarse a la península itálica. De este modo, en el viejo canto romano podemos ver también, como lo define Marcel Pérés, "un testimonio directo del viejo canto bizantino".

Ya desde el siglo VIII, en la Galia, San Bonifacio (680-754) y Étienne II (fl. 752-757) hacen de la fe católica una herramienta de estabilidad política, favorable a la ascensión de la dinastía Carolingia y de Pépin-le-Bref (c.715-768) al trono. El impulso que Carlo Magno (742-814) da a la unificación y universalidad de la Iglesia —católica— a través de la figura de Gregorio I, viene acompañado de su propia afirmación en el poder y la del imperio Franco-Romano. Se difunde el antifonario que llevará el nombre de *canto gregoriano,* amplia recopilación y reinvención de un largo repertorio donde se establecen, frente a los cuatro *modos auténticos,* cuatro *modos plagales* —cuatro nuevas escalas construidas a partir de las anteriores, dando la posibilidad de *ocho tonos* llenos de sutiles diferencias. La influencia del poderoso imperio Franco-Romano deja su impronta en el *canto gregoriano;* éste se cantará mayoritariamente en latín y su estilo, menos libre y más austero, estará muy lejos ya de Oriente.

Tanto para la época de Ambrosio como para la de Gregorio y Carlo Magno, el cambio musical viene de la mano de una imposición política y religiosa, y su consecuencia es la discriminación. La modernidad que nos deja el Estado carolingio de Carlo Magno en el siglo IX es el final de quinientos años de diversidad musical religiosa. El *canto gregoriano* representa, como toda evolución en música, el sacrificio de muchas bellezas a favor de una sola idea musical.

MEMORIA Y ESCRITURA MUSICAL

...el Ut soy, y el eco de su *Virtud* pues en virtud el ut suena...

Regocijo, que celebra...

Miramiento que venera...
Fama suya que a su cuenta...
Solicitud, que desea...
Latitud, que les enseña...
Sor Juana Inés de la Cruz, Loa 308, *Encomiástico poema a los años de la Excelentísima Señora Condesa de Galve,* escena III

Doe, a deer, a female deer
Ray, a drop of golden sun
Me, a name I call myself
Far, a long, long way to run
Sew, a needle pulling thread
La, a note to follow Sew
Tea, a drink with jam and bread
That will bring us back to Do
... When you know the notes to sing
You can sing most anything.
Oscar Hammerstein II y Richard Rodgers, *The Sound of Music*

La escritura se hacía cada vez más necesaria, no sólo para aprender, preservar y reproducir la música, sino para concebirla. Establecer un proceso sígnico para algo tan impalpable y sutil como los sonidos es una tarea difícil. Las palabras están en lugar de otra cosa, las notas rara vez. La memoria, la tradición oral y el ejercicio cotidiano eran las únicas herramientas sobre las que descansaba la práctica musical.

Recordar y memorizar los cantos era necesario para poder seguirlos en la lectura de algún libro antifonario. La música en ese momento no es, dentro de esta tradición, algo que por sí misma tenga valor —menos aún después de la confesión de San Agustín—; depende y vive para un texto. De este modo, la escritura del texto representaba ya parte de la notación musical.

Sobre las palabras de los cantos podemos encontrar guías musicales que se convertirán en los *neumas.* Los *neumas* son acentos que conducen la memoria a fin de recordar giros melódicos, fórmulas de entonación o las *cadencias* —secuencia establecida para concluir una línea melódica— propias de cada *modo,* definido por un determinado tipo de *escala.*[1]

El monje podía entonar los *neumas* simplemente porque los recordaba, cosa que demandaba el conocimiento y la repetición de la música al grado de tener en la cabeza prácticamente todo el *antifonario gregoriano.* Más memoria que escritura, este sistema favoreció el desarrollo de formas, como el *tropo,* que permitieran a los monjes recordar largas estructuras musicales.

El *tropo* podía ser un agregado de texto, o de música, o de ambas para un canto ya establecido. En cualquiera de las tres posibilidades, el *tropo* —que más adelante nos regalaría la *sequentia,* otra forma musical litúrgica— nos hace ver no sólo la necesidad de la memoria y la tradición oral en la notación musical, sino la dependencia que ésta tiene del texto. Una nota es de tal modo inmaterial que no significa nada si no está asociada a la palabra.

La *monodia* gregoriana puede ser notada aproximadamente por los *neumas,* y aunque hay variantes también en su entonación e interpretación, de acuerdo a cada región, la mezcla de escritura y tradición oral permite leer música a través de ellos y preservar toda una tradición de ejecución llena de adornos y sutilezas. Y, sin embargo, no era suficiente pues, en principio, el entrenamiento para llegar a conocer y recordar todo el antifonario llevaba alrededor de diez años.

Era insuficiente también, porque la dependencia de la tradición oral impedía una escritura precisa de lo que se quería preservar, pero sobre todo no era suficiente porque la escritura de la música debe expresar música. La reflexión musical únicamente se puede dar a través de abstraer en un signo, una nota.

Hucbald de Saint Amand (c.870-930), a quien se le había atribuido el *Musica enchiriadis* —tratado anónimo del siglo IX, donde hay una de las más antiguas menciones de la polifonía— y que fue autor de *Harmonica institutione,* propone una notación alfabética de las notas para agregarla a los neumas; de este modo, si el cantante sufría un olvido podía tener un punto de referencia o, mejor aún, podía leer una pieza desconocida de un modo bastante aproximado.[2] Esta solución, que tiene varias fuentes y caminos, encuentra su mayor problema en la distinción de octava de una misma nota; no había una letra para representar a un *sol* grave, por ejemplo, por debajo del primer *la* en una escala en la que ya otros dos *soles* habían ocupado la *G* y g.[3] Michel Huglo nos habla de una solución que se encuentra en el antifonario de Saint-Michel de Murano, donde las notas están escritas no en una misma línea, al lado de los *neumas,* sino con una diferencia de espacio de acuerdo a su altura; como si gravitaran en un pentagrama imaginario que todavía no existe.

Hay una acumulación en la proyección de líneas y espacios que permitió que Guido D'Arezzo (c.1000-1050), enseñando canto, tuviera una epifanía. En el *Musica enchiriadis,* con el objeto de enseñar algunos intervalos, venía dibujado el brazo de una cítara mostrando que, entre la tercera y la cuarta cuerda había un *semitono.* ¡Entre una línea y otra había, con toda precisión, una distancia definida! Guido D'Arezzo entiende en ese momento que es posible trazar un signo que represente no un aproximado del movimiento

melódico, sino la nota en sí. Hay que dibujar cuerdas de cítara; líneas donde entre una y otra se diga si hay una distancia de *tono* o *semitono* y que, al principio de cada una, tengan la letra de la nota que representa a modo de clave — de ahí que el *sol,* representado por una *g,* al estilizarse con los caracteres góticos nos dé nuestra moderna *clave* de sol. Cuerdas de cítara, trazo de líneas, el primer pentagrama.

Es curioso que en la notación alfabética de las notas sea el *la* el que comienza la serie al adoptar la letra *a.* Es posible que esto sea así porque la escala musical antigua, que comprendía quince grados, comenzaba por un *la.* Pero es raro encontrar alguno de los cantos del *antifonario* que comience así de grave. Considerando que las notas en este momento no tenían nombre, y que este sistema tenía la función de una escritura práctica para la enseñanza y el uso cotidiano, se vuelve necesario encontrar una nueva manera de llamar a las notas en un orden más cercano a la tesitura de la mayoría de los cantos del repertorio *gregoriano.* Había que bautizarlas.

Con la misma gran intuición, Guido D'Arezzo encuentra una nueva nomenclatura musical asociada a la figura más representativa del bautismo cristiano: San Juan Bautista. Tomando un antiguo himno a San Juan, D'Arezzo nombra a cada nota de la escala con la primera sílaba de cada verso. El juego musical posee el ingenio de que cada verso comienza, melódicamente, con la nota que bautiza:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum,
Sancte Ioannes.

El *ut* será remplazado por ser una vocal aspirada, incómoda para su entonación, según nos vuelve a decir Michel Huglo, en el siglo XVII por Giovanni Doni (1594-1647), quien prefería que la nota llevara la primera sílaba de su apellido. El *si* no era considerado en esta época por ser una nota inestable, al moverse constantemente de *si* a *si bemol,* para evitar la *cuarta aumentada* —el famoso *tritono, diabulus in música*— que forma con el *fa natural;* pero no es difícil imaginar que, al establecerse la escala de siete notas, el nombre de Sancte Ioannes, último verso del himno, bautizara con sus iniciales a la última nota de la escala.

No sabemos si la música de este himno pertenece a Guido D'Arezzo, pero es claro que la herencia de su invención independizó a la música y, al darle el medio de formularse con puntualidad, abrió la puerta a una nueva forma de concepción sonora y a la posibilidad de imaginarla, puerta que sigue abierta hasta nuestros días; música escrita como música, independiente de cualquier otro valor, independiente de la enunciación religiosa, del sonido práctico, de la voz o el instrumento; abstracción sonora en la que va a descansar todo el pensamiento musical futuro.

OJIVA Y ORGANUM

> Suger, del mismo modo que Abelardo, es lo que llamaríamos
> un humanista. Sus obras son testimonio de una cultura
> entendida tanto en lo profano como en lo sacro;
> es, al final, un poeta, un artista y también un temperamento
> audaz e innovador: él lo demostrará, al ser el primero
> en su tiempo en usar, para la reconstrucción de su abadía,
> el cruce de ojivas [...] sobra decir sus repercusiones:
> es ella quien determina el desarrollo del arte gótico.
>
> Régine Pernoud, *Héloise et Abelard*

Como si uno se desdoblara en el otro, la ojiva gótica es el trazo de dos arcos que se entrecruzan para formar, en el

vértice, un punto de reposo desde donde se reorganiza el espacio, generando a cada parte una nueva forma y un nuevo intervalo. Elevación de distancias; verticalidad y claridad.

La ojiva medieval tiene su contraparte sonora en el *organum,* una ojiva en música. El *organum* es el trazo de dos voces que avanzan, vertical y claramente, a través del intervalo más prístino de todos: la *quinta.* Gracias a la escritura, este sencillo elemento va a ofrecernos nuevas formas musicales y un rápido desarrollo de la polifonía.

Ya desde el *Musica enchiriadis* en el siglo IX, se nos habla del *organum* como una forma de polifonía, donde a la voz que hace el canto litúrgico se le superpone otra a una *quinta* de distancia. Esta voz en movimiento paralelo llevará el nombre de *vox organalis* u *organum,* frente a la litúrgica que será la *vox principalis.*

Los intervalos de *octava* y de *cuarta* fueron también comunes en esta polifonía, y por evitar aquel de *cuarta aumentada,* el famoso *tritono —diabulus in musica—,* el movimiento dejó de ser estrictamente paralelo y la *vox organalis* adquirió poco a poco libertad frente a la *vox principalis.*

Hacia el siglo XI el *organum* se desplaza con suficiente independencia, ya sea en *movimiento contrario* u *oblicuo* —no paralelo—, con trazos melismáticos frente a las largas notas de la *vox principalis,* o incluso encontrando puntos de cruce como en los arcos ojivales.

De esta segunda forma de hacer el *organum,* más libre, existen hermosos ejemplos en la Aquitania del siglo XII, en la *Abadía de Saint-Marital de Limoges.* Lo que es una herramienta de construcción, ya bien definida en los tratados del siglo XI, se convierte en una forma: los *organa.*

En ellos la *vox organalis* adquiere un juego melódico con tal movimiento que obliga a la *vox principalis* a mantenerse firme, sosteniendo una base. Esta labor de mantener el canto de origen le dará el nombre de *tenor,* proveniente del latín *tenere* —sostener; y aunque es fundamento sobre el cual avanza la música, es evidente que está en un segundo plano frente al juego y fantasía de la otra voz, más aguda, que se le opone. Canto y discanto; antigua voz litúrgica del *tenor* y una voz en contra. Canto y contra canto, *organas* a dos y tres voces —como aquellos del *Códice Calixtino* en Santiago de Compostela— en el origen de una nueva arquitectura del sonido, donde el sentido se expresa en la distancia que hay entre sus puntos, arranque para una nueva Iglesia en una nueva peregrinación polifónica.

Del mismo modo que nos es posible seguir el camino de catedrales góticas, que parte desde la entonces Basílica SaintDenis (1144), del abad Suger (1081-1151), hacia toda Europa, podemos, gracias a la escritura, seguir ese camino que del *organum* al *motete* hizo la música, a través de tratados, códices y manuscritos.

Los maestros de la escuela de canto de Notre-Dame nos dejan un texto que transita entre el final del siglo XII y el principio del XIII. En él maduran la medida del tiempo musical y su escritura, así como el uso del *organum,* la adición de voces sobre la del *tenor* y la noción del *contrapunto.* El *Magnus Liber Organi* nace y se desarrolla por los mismos años que la catedral de Notre-Dame y es también el añadido de una inteligencia sobre otra.

Atribuidos a Léonin (c.1150-1210) varios de los *organa* a dos voces del *Magnus Liber Organi,* donde la escritura polifónica está tan llena de *melismas* que la parte del *tenor* debe ser escrita rítmicamente, con más rigor, de modo que a cada *punto* —nota— se le pueda poner en contra otro *punto;*

punto y *ontrapunto* necesitados, al igual que los espacios y columnas de Notre-Dame, de una subdivisión más acuciosa. Todavía teniendo como base —atenidos a la idea de la perfección en la santísima trinidad— una subdivisión ternaria, Léonin consigue escribir largos *organums melismáticos* y *cláusulas* —añadido musical polifónico al *canto llano*— para los oficios divinos. Sobre ellos Pérotin (c.1160-1230) agrega una o dos voces, gracias al diseño rítmico —siempre ternario— más variado y rico,[4] generando con ello piezas que podrán tener una vida fuera del ámbito religioso.

Así, el *Magnus Liber Organi* y la Escuela de Notre-Dame dejan cimentadas las herramientas para una de las formas más ricas de la polifonía, a tal grado que ha constituido parte del repertorio desde ese momento hasta nuestros días: el *motete.*

Al salir la polifonía de un estricto ámbito religioso se obtienen la libertad y el deseo de dar a las nuevas voces nuevos textos; se benefician de mezclar distintas fonéticas pronunciadas a un mismo tiempo. Palabras sobre palabras. Diminutivo del vocablo *mot* —en francés *palabra*—, los *motetes* comenzaron siendo una forma de construcción polifónica donde las voces superiores comentaban en latín lo dicho por el *tenor* que preservaba su origen litúrgico.

Pronto la lengua vernácula participó de este mestizaje;[5] se desplazaba cada vez más el texto religioso del *tenor* hasta dejarlo fuera, independizando del ámbito litúrgico al *motete,* lo que permitió la entrada de voces instrumentales. Dos grandes textos son ejemplo de esta forma: el *Manuscrito de Bamberg* con sus *hockets* —*hoquet,* hipo—, forma de alternancia entre las voces al interrumpirse unas por otras, y el *Códice de Montpellier,* ambos del siglo XIII.

Tras crear Robert de Sorbon en París la universidad que llevará su nombre, ésta, junto a Salamanca, Oxford y Bologna, representarán la salida del saber de los monasterios y abadías hacia el mundo exterior, abriendo la puerta a una población seglar que nutrirá de un nuevo espíritu y nuevas ideas a la ciencia. El *motete* representa para la música la misma puerta por donde entrarán sonidos del exterior, y aunque una vez más la evolución se da a través de la palabra, la importancia del *motete* está más en el movimiento entre las distancias de las voces que en el sentido literal del texto.

> Es verdad que los intereses de Suger están sobre todo en la historia, en la arquitectura, en las realizaciones concretas más que en la discusión filosófica. Sin embargo, hay un punto en el que podría encontrarse con Abelardo: la reforma de Saint-Denis, ésta será su obra.[6]

Régine Pernoud nos revela con mucha lucidez este punto, donde conviven la inteligencia del abad arquitecto y la del filósofo errante, que compartirán a través de su obra el impulso de una reforma hacia el seno del pensamiento religioso.

Un texto como *Sic et non* de Abelardo (1079-1142) equivale a la novedad del arte gótico que llega con la abadía de Saint-Denis. Bernardo de Clairvaux, al igual que los monjes de la abadía de Qteaux, fundadores de los cistercienses, encontrarán a esta nueva generación impura y peligrosa. Ellos son como la vieja arquitectura románica: más simples y austeros. El *canto cisterciense* es un esfuerzo por preservar el antiguo canto gregoriano de la mácula de los *tropos,* de las *sequentias,* de la mezcla de los *modos* que en la polifonía se hace. Quizá lo peor a sus ojos sea esta obsesión por medir un tiempo que sólo a Dios pertenece; imposible pensar en cantar a un Dios de sonido fragmentado, y ésta es, sin embargo, la gran aportación del *Magnus Liber Organi,* del

Manuscrito de Bamberg y del *Códice de Montpellier.* La división rítmica, la expansión de la polifonía, la secularización de la música, son las herencias sobre las que se cimentará el *Ars Nova.*

Pese a la condenación de Abelardo en el concilio de Soissons, Clairvaux tenía perdida la batalla para la tradición románica. El arte gótico, el *organum* y el *motete* llenaron a Europa de una nueva música que, al igual que el vitral, transluce luz que no podemos ver, pero hace que veamos las cosas.

EL ALBA DE LA LÍRICA VERNÁCULA

> Se había buscado afanosamente algo que hiciera comprensible el nacimiento de la lírica europea en la Provenza del siglo, algo que aclarara lo que parecía ser un milagro: la brusca aparición de una poesía en lengua vernácula, poesía madura, compleja y refinada, a la que no se le conocían antecedentes.
>
> MARGIT FRENK, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*

Y de pronto, en medio de toda esta evolución musical entre monjes, códices y monasterios, aparece la lírica vernácula en manos de los trovadores. Una poesía que al igual que los textos religiosos vendrá de la mano de la música, y cuya voz no estará enclavada en el espíritu comunal del monasterio sino en la expresión personal, valiéndose de la lengua popular y con una temática por entero diferente.

"Poesía sin música es como un molino sin agua", dice Folquet de Marselha, y es así como esta lírica, concebida por los nobles —una élite laica que afirmará en este repertorio sus valores feudales y cortesanos—, nos habla con una lengua diferente de cosas nuevas, a través de formas que ten-

drán una estructura de verso y una musicalidad para cada personaje y para cada escenario.

Una de las más representativas de entre las nuevas formas musicales es el *canso,* el *chant d'amour.* El *amor cortés* —la *fin amor*—, invención del siglo XII, es una mezcla de las aspiraciones religiosas y feudales, donde el amante tiene por su amada una adoración mística y ofrece sumisión a una señora de nobleza superior. Esto le da una distancia que hace de la imposibilidad, de la lejanía, un valor. En esta tensión el *canso* es el espacio de la legítima expresión del deseo.

Es lógico —y medianamente perverso— que frente a esta forma de amor imposible y lejano se encuentre un equivalente en la Virgen, a la que se le canta también en lengua vulgar, celebrando su misterio y sus milagros, aspirando a su intercesión frente a Dios. Si bien las *canciones a la Virgen* son obras de inspiración religiosa, no dejan de tener esta dualidad de mística sensualidad.

Están también las formas asociadas con la danza como la *ballette* —que más tarde será la *balada*—, el *rondeau* y el *virelai;* la gran poesía de la *chanson de croisade* de carácter histórico, narración de la defensa de la Tierra Santa contra los paganos; las canciones satíricas en torno a la autoridad clerical o feudal, como los *sirventés;* o las *reverdies,* obras ubicadas en universos de renovación primaveral, donde la belleza de la amada encuentra una alegoría en lo extraordinario de las figuras mitológicas de la imaginaión medieval.

El lirismo femenino, la canción en que la mujer habla de sus sentimientos, suscita también no pocas canciones. Amén de que existían mujeres poetisas —las *trobairitz,* en occitano— es plausible pensar que para muchas de estas formas que son expresión íntima en el recinto estrecho de los

afectos, eran hombres los que ponían en boca de la mujer un ideal de pasión femenina casta y enamorada. Encontramos en las *cantigas de amigo* galaico-portuguesas, a la mujer que desea y se lamenta por la ausencia del amante que se fue a la guerra, que no llega, que tarda. O las quejas que se comparten durante la labor —lo que le da su nombre— en la *chanson de toile,* poseedoras de un misterioso arcaísmo que borda lamentos sobre las muchas penas, como la tutela de la madre, el deseo de casarse o la amargura por haberlo hecho —origen de la *canción de la mal maridada.*

Uno de los géneros que más larga tradición acarrearon fue el de las *pastourelles,* narraciones líricas que hablan de la seducción que el caballero intenta sobre la pastora, con cualquier posible desenlace. Y si hay *canción* para el encuentro de los amantes, la separación la tiene también: el *alba-l'aube.* En ella está la noche que se acaba, y marca el final del encuentro y de la oscuridad que lo permite.

Guillermo IX de Aquitania (1071-1126) representa el principio de la cultura trovadoresca, no sólo porque le pertenece la poesía lírica más antigua de la que tenemos noticia, sino porque en ella, y en todo su apunte biográfico —aleccionador en más de un modo—, descansa buena parte del sentido de este nuevo oficio. Entre las once canciones que de él nos llegan encontramos tanto la celebración del amor carnal y el gozo por la vida, como el amante que exhibe sus conquistas amorosas y se jacta de ellas —en un relato cuyo exceso en los detalles está sólo amparado por el buen humor.

Guillermo es el primero en decirnos que, más que el objeto, lo esencial en el trovador es el canto mismo: *Haré un poema de la pura nada,* dice en su *canción IV.* Es muy probable que, en el fondo el objeto del canto sea en realidad él mismo, pero de este aspecto narcisista está plagada la histo-

ria de la gran inspi ración amorosa, antes y después de *l'amor fin.* Más que sentir simpatía por sus conquistas, por ser enemigo de todo pudor y santidad, en Guillermo IX de Aquitania —o VII Conde de Poitiers— admiramos la honestidad de una conciencia abierta, capaz de recibir la belleza lo mismo de la cultura árabe que de la Maubergeone.

La incorporación de la lengua vulgar, en cuyas variantes emerge una nueva musicalidad verbal, abre las puertas —pese a ser la poesía culta y refinada de una aristocracia— al amplio intercambio que ofrece la lengua común. Es de la región de Languedoc, al sur de Francia, de donde vendrán los *troubadours.* Y entre ellos es el occitano, la *langue d'oc* —por diferencia de la *langue d'oil,* hablada al norte—, la que sustituye al latín.[7]

Mención aparte merecen las *trobairitz-troubadouresses,* trovadoras. Si hacemos caso a la afirmación de Pierre Bec:

> Es sobre la iniciativa de la mujer que el fin amor se convierte en el tema central de la poesía de la sociedad aristócrata. En respuesta ante la tutela del señor feudal y la tradicional discriminación de la que eran objeto, ellas incitan a los poetas de la corte a acentuar la dominación, por lo menos poética, de la dama, y en contraparte la sumisión del hombre a su santa voluntad.

Entonces, podemos pensar que estas *trobairitz* representan una excepción y su poesía será espejo también del rol femenino, que en las cortes educadas y artísticas occitanas son capaces de dar a un personaje como Alienor de Aquitania.[8]

Lo que en los siglos XI y XII hacen los *troubadours* en el sur de Francia, llegará en los siglos XII y XIII al norte con los *trouvères.* Este viaje se logra por muchos caminos. El peregrinaje de *chansons* dentro de la tradición oral, junto al de los señores con sus cortes, lleva lo que arranca en *langue d'oc,* a la *langue d'o*il —antecedente de la lengua francesa. Hubo en estos poetas también un linaje que permitió la

protección y el movimiento de dicha cultura. De este modo, Alienor d'Aquitaine (1122/1124-1204), nieta de Guillermo IX, reina de Francia y de Inglaterra, difunde un mecenazgo dentro de sus cortes a favor de los poetas, que será reproducido por sus hijas francesas, en especial por Marie de Champagne (1145-1198).[9]

Entre Galicia y Portugal, frente al mar de Vigo y con la sonoridad repetida que dan sus olas, nacen las *cantigas de amigo.* En el cancionero *Colocci-Brancuti* está la obra de los trovadores galaico-portugueses. Ahí juntos, compartiendo la imaginación del lirismo femenino, están el rey Diniz (1261-1325) y Mendinho. Las siete *cantigas de amigo* de Martin Codax (fl.1250-1275) merecen especial atención no solamente porque en seis de éstas aparece escrita la música, sino por el viaje que a través de las siete hace la amante que espera, que pregunta a las olas del mar de Vigo si es que han visto a su amado, y tomando de ellas la frase reiterada, la lleva a dialogar a todos los destinos de su paciencia amorosa.

Alfonso X (1221-1284) *El Sabio,* rey de Castilla durante un periodo de taifa, establece un punto de encuentro entre la belleza visigoda y la árabe, y articula una de las más hermosas colecciones de *Canciones a la Virgen* en las *Cantigas de Santa María.*

En Alemania el canto de amor *Minnesang* da origen a los *Minnesängers.* Esta poesía vernácula, que crece dentro de la corte de Barbarossa (1122-1190), toma de ella la vocación itinerante de un emperador que viaja a los últimos rincones de su imperio. En ella la lírica celebra el amor, la naturaleza, las bendiciones de Dios.[10]

Es tanta la variedad y es tan amplio el movimiento de toda esta poesía que sorprende su espontánea aparición.

¿Dónde está el origen de esta cultura? ¿De dónde viene esta tradición que ya goza entonces de una madurez y un discurso lleno de sutilezas y refinamiento?

La pregunta surge del deseo de encontrar tanto el origen como el comienzo de este repertorio. Ambas búsquedas son necesarias porque la natural curiosidad por el origen de la lírica románica aspira a una nueva posesión de sus bellezas mediante su comprensión, y descubrir el comienzo nos abre el recinto anterior a esta poesía, donde probablemente se encuentra otra, con una nueva fuente de bellezas, de luminosidad, digna de interés, de admiración y de gozo.

Los esfuerzos por conocer este antecedente nos han planteado dos teorías: una que alude a una lírica popular, primitiva, preliteraria —como la define Margit Frenk—, que la gente venía cantando desde hacía siglos y que ahora reelabora con sofisticación la educada aristocracia. La otra aduce como fuente a la poesía latina medieval y encuentra en los *troubadours* una continuación de esta lírica, renovada por las posibilidades de la lengua vernácula.

El desarrollo de ambas teorías ha supuesto una definición lo más precisa posible de lo que representa la lírica popular y culta, cosa nada fácil tratándose de tradiciones que han convivido por un largo periodo de tiempo. No es sencillo encontrar elementos que sean exclusivos de alguna de las dos fuentes. Los espacios, las figuras, los temas y, en general las voces, en algún momento han transitado de un lado al otro. A la hora de contar la historia de la música en Occidente esta pregunta y la dificultad de tal distinción se vuelven las mismas. Es difícil establecer un divorcio absoluto y definitivo entre la música popular y la clásica y, las más de las veces, termina por ser artificial o contradictorio.

Sin embargo, no son inútiles estos esfuerzos. Hay una historia de la definición de lo que representa la lírica popular y su poética, y en cada momento encontramos ideas de una gran lucidez que han generado unidad y movimiento musical.

De este modo el arte popular ha ido adquiriendo las características que lo oponen al culto. Será la voz de la naturaleza primitiva, en oposición a la distorsión y lo sofisticado de la civilización; emana de todo el pueblo en contraste con la obra individual del poeta culto; se erige como el espíritu del pueblo, conciencia de toda la comunidad que la distingue de cualquier otra en una afirmación nacionalista; es la obra pura, espontánea y primigenia, la más antigua, que precede y alimenta a la poesía culta.

El problema con estas características es que se vuelven inconsistentes en más de un escenario, y las distinciones que permiten se vuelven inútiles. Margit Frenk propone una respuesta de una enorme lucidez a este problema:

> Por supuesto, no ha podido llegarse a una definición única y universalmente válida de poesía popular, quizá precisamente por algo que se ha ido haciendo cada vez más consciente: la poesía popular no es un fenómeno eterno, atemporal, estático, sino —como todo hecho de cultura— un fenómeno histórico. Cada vez, en cada época y en cada lugar, se da con distintas características. La poesía popular puede ser sencilla, elemental, emotiva… en cierto momento y en cierta región; en otras circunstancias será todo lo contrario. En este sentido es irreal hablar de la poesía popular. En cambio sí pueden hacerse generalizaciones sobre los modos de creación y difusión, sobre el papel del individuo y de la colectividad, sobre la frecuente interacción de la poesía popular con la poesía culta y de la música popular con la culta.[11]

Visto lo cual, asumir radicalmente cualquiera de las dos teorías —la de los orígenes populares y la de la influencia de la poesía latina— sobre el nacimiento de la lírica trovadoresca es prácticamente imposible. Es más plausible tratar de entenderlo a través de ambas.

En 1948, en medio de esta discusión, Samuel Miklos Stern (1920-1969) descubre las *jarchas mozárabes,*[12] poesía escrita en lengua vernácula antes de Guillermo IX y los primeros trovadores. Este descubrimiento, en principio, es de un enorme peso porque da una puerta de entrada a la idea de que en el origen de los *troubadours* podía existir la posibilidad de la in fluencia de variadas tradiciones anteriores, como la árabe, la latina y la popular.

Las *jarchas* son los versos finales de una *muwashaha.* La *muwashaha* es una forma de canción estrófica que inventaron y cultivaron los poetas hispanoárabes hacia el año 900. La particularidad de la *jarcha* es que, a diferencia del resto de la *muwashaha,* no estaba escrita en árabe literario o en hebreo, sino en árabe vulgar o en romance, o en la mezcla de ambos. Como si al final del texto literario de la *muwashaha* se pusiera en voz de un personaje el eco de una canción popular o un proverbio. La belleza de las *jarchas* está en que el lirismo del que gozan aparece en medio de una mezcla de lenguas, lo que abre su sonoridad, su significación y su poética.

El universo de nuevas ideas que este repertorio ha generado en torno al origen de la lírica vernácula sigue lleno de preguntas. Pero se ha establecido un punto en el que encontramos una claridad que alumbra tanto sus orígenes como sus comienzos. Las *jarchas* han desplazado la pregunta del origen de la poesía románica hacia sí mismas, erigiéndose como una estación en el comienzo de la lírica vernácula, revelándonos un repertorio dotado de su propia belleza y su propio misterio.

Las *jarchas* son poesía en lengua vernácula anterior a los primeros *troubadours* del 1100; históricamente son un reflejo de la posible influencia que ejerce la poesía popular sobre la culta, pero sobre todo son un repertorio que al reclamar

de nosotros su atención nos permite escuchar a la vez, en una misma sílaba y en un mismo trazo melódico, una voz culta y una popular. Si en ellas está un alba de la lírica vernácula, entonces está también en el origen de esta tradición el vínculo que las dos poéticas sostienen. Este resto antiguo nos da la clave para distinguirlas, quizá de una manera falible, pero sobre todo nos da la clave para no separarlas.

EL *PONERIUM IN ARTE MUSICAE MENSÚRATE* (C.1319) Y EL *ARS NOVA* (1323)

> Hay ciertos discípulos de la nueva escuela que, poniendo toda su atención en la medida del tiempo, se han esforzado en hacer las notas de una nueva manera. Prefieren componer sus propios cantos más que cantar los antiguos, dividen las obras eclesiales en semibreves y mínimas; cortan el canto con notas de corta duración, truncando las melodías con *hoquetus* (hipos), contaminando las melodías con discantos al grado de saturarlas de voces superiores en lengua vulgar. Ignorando de este modo los principios del antifonario y del gradual, ignorando los tonos al punto que ya no se les puede distinguir, confundiéndolos; sobre esta avalancha de notas, las púdicas ascensiones y los discretos finales del canto llano, por los que podemos distinguir los tonos mismos, se vuelven irreconocibles…Corren sin descanso, embriagando los oídos en lugar de apaciguarlos, mimando con gestos aquello que cantan. De este modo la devoción que debiéramos buscar es ridiculizada, y la lascivia, de la que debiéramos huir, es enaltecida.
>
> Juan XXII, *Docta Sanctorum patrum,* 1324.

Pese a la mala fama como Papa de Juan XXII (1249-1334), tiene razón. La nueva escuela, que tuvo al *motete* como laboratorio musical, curiosa y entusiasta, refresca el reperto-

rio escribiendo nuevos cantos sobre el antiguo antifonario, busca con énfasis una acuciosa medida rítmica que permita la incorporación de más voces, mezcla modos y fonéticas entre el latín y las lenguas vernáculas; en resumen, se entrega a una de las más asombrosas experimentaciones en la historia de la música.

Tiene razón Juan XXII en la descripción del fenómeno —síntoma de una renovación que ya no viene regida desde el seno de la Iglesia— pero no en su consecuencia. Es posible que sea honesto el Papa al hacer tal juicio y que honradamente considere que estas novedades van en contra de la devoción y la naturaleza del canto religioso; sin embargo es más probable que, como a cualquier Papa, lo que más le moleste sea la pérdida de poder. La Iglesia en el siglo XVI disminuye su influencia sobre el quehacer cultural —gracias tal vez a la nueva relación entre la jerarquía católica, la nobleza y los burgueses—, y ésa es la más grande aportación que se le pudo hacer a la música.

Del mismo modo que durante el siglo XIV hay en Avignon y en Roma una doble sede y cabeza de la Iglesia, así también, y al mismo tiempo, en Italia y en Francia existe un doble fundamento y escuela para esta revolución musical, según podemos observar en dos de los tratados que la formalizan: el *Ponerium in arte musicae mensurate* (c.1319) de Marchetus de Padua (fl.1305-1319) en Italia, y en Francia el *Ars Nova* (1323) de Philippe de Vitry (1291-1361). Y aunque este último lleva el nombre de todo el periodo que comprende los siglos XIV y XV, tanto en Italia como en Francia se desarrollará un *Ars Nova* con diferentes autores, aportaciones y características.

El principal aporte de esta revolución es la medida del tiempo. Los antiguos modos rítmicos, siempre ternarios en atención a la perfección temporal de la Santísima Trinidad,

resultan cada vez más inútiles para ciertas innovaciones. El problema es la subdivisión. Los antiguos modos prevén grupos de notas —*modos rítmicos*— de natural división ternaria. En ellos las figuras —*máxima, larga, breve* y *semibreve*— son susceptibles de ser subdivididas siempre en tres. La nueva escuela genera un nuevo *modo* basado en una subdivisión binaria. En lugar de todos los *modos* anteriores, ternarios, se tienen ahora sólo dos. El *modo perfecto* de división ternaria con tres *breves,* y el de división binaria con dos *breves, modo imperfecto.* El gran cambio es el establecimiento de la *breve* como unidad y la posibilidad de una subdivisión en dos o tres de cada figura.[13]

Aunque ya desde los tiempos del *Magnus liber organi* el anonimato de las comunidades monacales comenzaba a perderse y en ocasiones casos era posible relacionar un texto con algún autor, a mediados del siglo XIII, con la secularización de la música, los patronazgos de la nobleza permitirán el reconocimiento más preciso de los compositores, así como de la trayectoria de su obra.

Es en el servicio dado a esta nobleza donde se propicia el encuentro de la lírica vernácula con la tradición eclesial. Nuevas formas líricas y religiosas aparecen al lado de autores capaces de ejercer, en ambas ramas, las herramientas de una y otra. Y el mejor ejemplo del balance entre estas dos es Guillaume de Machaut.

Mezcla de clérigo tonsurado y trovador, canónigo de la catedral de Reims, Guillaume de Machaut (c.1300-1377) nos deja en su obra narrativa, poética y musical la idea del artista moderno. Nacido en Machault —cerca de Champagne—, este hombre religioso, que estuvo al servicio de la más ilustre aristocracia europea de la época, entre la que encontramos a Jean de Luxemburg —futuro rey de la Bohemia—, Charles Le Mauvais —rey de Navarra—, Charles

de Normandía —futuro Charles V de Francia—, Pierre I de Luisignan —rey de Chipre—, por nombrar algunos. Para esta aristocracia escribió poemas y música profana, manejando todas las formas que surgieron de la herencia trovadoresca como la *ballade,* el *virelai* o el *rondeau,* además, por supuesto, del *motete.* En este último, procedimientos como el de la *isorritmia* ofrecen la posibilidad de una nueva manipulación, aumentando matemáticamente el valor de las figuras, invirtiéndolo, aplicándolo a diferentes líneas melódicas, experimentando combinaciones como si se tratara de problemas de proporción numérica resueltos con poesía. Es asombroso cómo en los *motetes* de Machaut y en los compositores de la siguiente generación la cantidad de este tipo de sutilezas asemeja al siglo XX en la búsqueda de nuevas sonoridades.

Y en medio de esta altísima construcción del *motete* se establece una polifonía a cuatro voces, antecedente no sólo de la futura distribución de tesituras, sino del orden del movimiento de espacios entre líneas vocales e instrumentales. En la polifonía a tres voces, sobre la voz del *tenor* existía una voz más aguda que lo comentaba: la *motetum,* y bordándola, la *triplum.*[14] Ahora una voz grave ligada al *tenor* se le oponía en contra, el *contratenor.*

Pese a tener la misa varios siglos de constituida, cantándose cada una de sus partes —*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei*—, no existía ninguna misa completa, escrita con esa intención, bajo algún plan musical. Se componían las partes del *ordinario* por separado. La anónima *Misa de Tournai* (c.1330-1340) y la *Misa de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut son de los primeros ejemplos de una obra litúrgica de largo aliento al concebir musicalmente como un todo cada una de sus partes. Por añadidura, esta última es la prime-

ra misa a cuatro voces, dos graves: *tenor* y *contratenor,* y dos agudas: *motetum* y *triplum.*

Además del valor de su música, Machaut nos regala el goce de pensar en la música profana como algo que igualmente alivia al espíritu. Orfeo de múltiples recursos, tanto en lo apolíneo como en lo dionisiaco, este canónigo de Reims se regala al final de su vida el encuentro con una joven discípula, quien le aprende las artes poéticas y musicales. En el *Voir Dit* (1363-1364), el diálogo con Péronne d'Arméntiéres nos muestra una conciencia vieja que, después de tanta y tanta música, se renueva ante la gran maravilla, metáfora de nosotros mismos frente a la obra de Machaut.

Las innovaciones del *Ars nova* italiano tendrán mucho menos relación con la experimentación rítmica francesa y más con la elegancia y belleza del trazo melódico; es decir, el *Ars nova* italiano tendrá mucho más que ver con el futuro de la música.

Cercanas a la nobleza del norte de Italia, las cortes de Padua, Verona y Florencia tendrán músicos bajo su protección, y esta aristocracia llevará más lejos la idea de secularización de la música, al hacerse instruir en este arte, que constituiría una parte de su vida cotidiana. Desde luego, esto hace que las formas sean más profanas y en lengua vernácula. El placer del canto, junto a los textos de poetas como Boccaccio (c.1313 o 1321-1375) y Petrarca (1304-1374), generarán líneas melódicas claras y hermosas donde será la voz superior y no la del *tenor* la que gobierne esta nueva *polifonía,* con *mucha* más sobriedad que en la compleja rítmica de las líneas melódicas francesas. En ella la novedosa eufonía de los intervalos de *tercera* y *sexta,* antes considerados poco armónicos frente a los de *octava, quinta* y *cuarta,* comenzará a hacerse más habitual, en un franco camino hacia la constitución del *acorde mayor* moderno. Formas como la *ballata* —

con los ritmos de una canción danzada—, la *caccia* —y su sorprendente forma en *canon,* a dos voces— o el *madrigal* —*matri-cale,* con la fonética de la lengua materna—, además del *motete,* serán una hermosa síntesis de los recursos musicales de la época.

El *Squarcialupi Codex* —recopilación de obras y autores, con grabados y láminas— es quizá la primera fuente del catálogo de obras y compositores del *trecento* musical italiano. La figura de más influencia en él es Francesco Landini (c.1325 o 1335-1397), organista que perdió la vista a temprana edad a causa de la viruela. Este compositor, principalmente de *ballatas,* fue capaz de concebir en su imaginación —ajena a las imágenes—[15] cuerpos sonoros y distancias armónicas.[16] Lo vemos con un órgano portátil en la ilustración que lo muestra en el *Squarcialupi,* instrumento en el que era virtuoso este ciego, hijo de un pintor, y a quien se le atribuía el poder de encantar a los pájaros.

De Jacopo de Bologna (fl.1340-1360), que también forma parte del *Squarcialupi,* tenemos muy pocas referencias, pese a que estuvo al servicio de cortes de verdadera influencia. De hecho, estas fechas sólo corresponden a su estancia al servicio de los Visconti en Milán. Se sabe también que un tal Jacopo de Bologna fue contratado como maestro de danza en la corte de Aragón en España. Sin embargo, dentro del misterio se conoce su tratado *L'arte del biscanto misurato* y sobre todo su repertorio, que descansa más sobre la *caccia* y el *madrigal,* acaso por su cercanía con Petrarca —puso música al soneto *Non al so amante* de éste. Este tipo de elevados textos comenzaron a ser la norma en la escritura del *madrigal.*

También en el *Squarcialupi Codex* aparece la figura del benedictino Paolo da Firenze (c.1355-1436). Digo la figura porque, fuera de la ilustración, las páginas destinadas a su

música están en blanco. Afortunadamente, una parte de su obra ha sobrevivido, entre ella dos obras sacras —un *Benedicamus Domino* y un *Gaudeamus omnes in Domino*— y en especial sus *madrigales* polifónicos, en los que encontramos recursos descriptivos y alegóricos de las pequeñas historias que nos cuenta. En *Un pellegrin uccel —madrigal a tres voces* — descubrimos la destilada articulación de elementos polifónicos y figurativos que serán el camino por el que transitará el *madrigal* a través de todo el Renacimiento y que abrirá para toda Europa las puertas del barroco.

El final del *Ars nova* va a estar marcado por un *estilo manierista,* como lo llamará Willi Apel en 1950. Más tarde, Úrsula Günther lo definirá en 1963 como *Ars subtilior.* El nombre viene de la acumulación de sutilezas dentro de un virtuosismo técnico de escritura y de ejecución. En él, formas como el *canon enigma —canon* donde las entradas de las diferentes voces que imitan a la primera deben ser descubiertas por el intérprete—, o la *partitura* en forma de corazón del *rondeau Belle, bonne et sage* de Baude Cordier en el *Codex Chantilly,* lo mismo que sutiles relaciones alegóricas, guiños semánticos, una exacerbación de las relaciones pluritextuales del *motete,* ponen sobre la mesa una discusión en torno a la capacidad de ser percibidas y producir placer en un escucha ajeno a esta elaboración.

Es la misma pregunta en torno al quehacer y a la naturaleza del arte que nos hemos planteado respecto de cierto repertorio del siglo XX. Desde luego, siempre habrá destinatario, siempre existirá algún curioso que busque las herramientas de comprensión de este discurso, como de cualquier otro. Pero más allá del público al que este arte haya estado y esté destinado, su ubicación en medio de una polifonía pujante, diversa y altamente desarrollada lo vuelve un margen necesario dentro de la expansión de esta ciencia

musical que habría cumplido ya el milenio. Las siguientes generaciones no seguirán el camino trazado por el *Ars subtilior,* pero podrán sentirse cobijadas por sus posibilidades.

NOTAS AL PIE

[1] Gracias al orden entre las notas de cada *modo,* una de éstas será predominante y en su repetición puede descansar el discurso melódico. En la *monodia diatónica* —es decir, utilizando únicamente las notas blancas del piano— sólo había cuatro notas para finalizar. Sin embargo, si el carácter del canto necesitaba una tesitura diferente —más alta o más baja, de acuerdo a su ámbito —, el mismo *modo* tenía una sutil variante que le permitía el cambio de altura, de la nota repetida y predominante, y de la nota final: el *modo plagal.* La diferencia es sutil pero, en este momento, esa sutileza permite expresar el continuo de un saber religioso y su celebración.

[2] Esta idea parte de tomar al *la* como la nota más grave, y por ello se le asocia con la letra a, la *b* será *si* y así sucesivamente. A pesar de que la escritura musical va a encontrar en el pentagrama una solución de escritura precisa, este sistema sigue funcionando porque esta representación facilita funciones como la del cifrado.

[3] En ese caso al *sol* le fue asignada la letra griega *gama* —lo que dio origen a la palabra en francés que sirve para designar las escalas.

[4] Vale la pena decir que ya desde el siglo XI las lenguas vernáculas, romances, formaban parte de la profana poesía musical de los *troubadours.*

[5] La estructura de subdivisión: *máxima* o *doble larga, larga, breve* y *semibreve* —que será definida un poco más tarde en el *Ars cantus mesurabilis* de Franco de Cologne—, serán la base de los diferentes *modos rítmicos* de Léonin y Pérotin.

[6] Régine Pernoud, *Hélolse et Abelard,* Éditions Albin Michel, París, 1970, pp. 109-110.

[7] Junto con Guillermo de Aquitania, por sólo nombrar a algunos, encontramos a Bernart de Ventadorn (c.1130-c.1180); Marcabrun (fl. 1130-1150), que acaba en la corte de Alfonso VII, en Castilla, tal vez por los celos que en el rey de Francia despertaban los *cansos* de este célebre *troubadour* hacia la mujer de sus pensamientos, la esposa de Louis VII, Alienor de Aquitania; Foulquet de Marselha (1155, 1160, 1180?-1231) que se hace monje cisterciense por la decepción amorosa que le deja Eudoxie de Comnéne; y a Jaufré Rudel (1113-1170), príncipe de Blaye, enamorado de la princesa de Trípoli tan sólo por oír hablar de ella; *amor de lejos —amor de lonh— amor fin* que de tan lejano se vuelve imposible y por el que peregrinará hasta llegar a morir en sus brazos.

[8] La más famosa de las *trobairitz* es la Comtessa de Dia (1140-1175), pero también están Azalaïs de Porcairagues (c.1155-1204) —la primera de todas, de

quien nos queda sólo una canción—, Clara D'Anduza (1220-1240) y Maria de Ventadorn (1180-1215).

[9] Marie de Champagne tendrá por nieto a Thibaut I de Navarre (1201-1253), también conocido como Thibaut de Champagne, *le Chansonnier.* Este *trouvère,* descendiente del primer *troubadour* por la mejor de sus líneas, nos deja un *sirvente* de violenta crítica contra Gregorio IX y la sexta cruzada: *Deus est ensi commeli pellicanz* —Dios es como un pelícano. Antes y después de él tenemos a Gautier de Coincy (1167-1236) y sus *Cantos a la Virgen,* y a Adam de la Halle (c.1240-1287), autor del célebre *Jeu de Robin et de Marion.*

[10] El enorme manuscrito *Manesse* de la Universidad de Heidelberg, en Baviera, contiene la obra de Walther von der Wogelweide (c.1170-1230), Reinmar der Alte (fl.1180-1200), Neidhar von Reuental (c.1180-1250), Oswald Wolkenstein (1377-1445) y Tannhäuser (c.1205-1270), entre otros.

[11] Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica,* El Colegio de México, México, 1975, pp. 32-33.

[12] El texto de Stern lleva por título *Les vers finaux en espagnol dans les muwasshas hispano-hébraïques: Une contribution à l'histoire du muwassahas et à l'étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe'.*

[13] La subdivisión de cada *breve* en tres *semibreves* recibe el nombre de *tiempo perfecto,* en dos el de *tiempo imperfecto,* y cada *semibreve,* si es dividida en tres *mínimas,* se denominará *prolación mayor,* y *prolación menor* si es dividida en dos. Esta nueva forma de pulso y división permitió el desarrollo de la *isorritmia,* proceso de escritura musical donde se repite, a lo largo de toda la obra, un patrón rítmico determinado.

[14] Ya desde el *organum* a tres voces, el nombre de *triplum —organum triplum—* aparecía como una tercera voz sobre la *vox principalis* y la *vox organalis* —u *organum duplum.* El nombre va a cambiar en el siglo XV a *cantus,* por llevar ésta el *cantus firmus* en reemplazo del *tenor.*

[15] En un momento de la historia de la música, en que todavía está muy ligada a textos e imágenes, es hermosa la idea del músico ciego que nos ayuda a representar una forma de creación y memoria completamente auditiva en la construcción de un discurso sonoro ajeno a otras formas adherentes de belleza. Valdría la pena revisar el ensayo de Oliver Sacks "Un mundo auditivo: música y ceguera", de su libro *Musicofilia (relatos de la música y el cerebro),* Anagrama, Barcelona, 2009.

[16] Además de que fuera contratado para supervisar la construcción de órganos en Florencia, se le atribuye la invención de la *syrena syrenarum,* y en su obra se introduce el uso de una *cadencia* con el intervalo de *sexta.*

RENACIMIENTO

Si entendemos el Renacimiento como una acumulación de eventos en la cual cada uno abre un espacio a la nueva forma de pensar, podemos imaginar que este periodo musical es también la suma y encuentro de elementos que abren, en los diferentes centros culturales, las puertas a una nueva expresión.

La invención de la imprenta (c.1450), el arribo de Colón a América (1492), la gramática castellana (1492) de Antonio de Nebrija (1441-1522), la reforma protestante durante el siglo XVI, el *De Revolutionibus Orbium Caelestium* (1506-1531) de Copérnico (1473-1543), los dibujos del cuerpo humano, para el tratado de Marcantonio della Torre, de Da Vinci (1452-1519), generan una nueva relación entre la razón y el conocimiento, y en medio de esta relación está el hombre. Este humanismo se aleja del pensamiento teocéntrico y establece, en medio de una ebullición creativa de arte e ideas, una modernidad cultural en Occidente que parte de reasumir las herencias del pensamiento clásico.

La música también, a partir de la suma de elementos legados por la Edad Media, imaginó una nueva estética. El margen técnico que habían dejado las experimentaciones del *ars nova,* el camino que había trazado ya la melodía del *madrigal,* la inclusión de las lenguas vernáculas y de los instrumentos, el establecimiento de un sistema de escritura más preciso, la asimilación del movimiento de las voces, su función y sus reglas abrieron el camino a una nueva invención y fantasía que será espejo de todos los renacimientos europeos. Es así como la *polifonía* y el *contrapunto vocal modal* verán en este momento su más alta expresión. Los grandes ejemplos están en todos los imperios, desde la escuela *franco-flamenca* de Josquin Desprez,

pasando por William Byrd en Inglaterra, Cristóbal de Morales en España o Giovanni Perluigi da Palestrina en Italia.

Renacimiento también en lo instrumental; podemos decir que las villas y los círculos de la nobleza suenan y que hay instrumentos que las caracterizan. El laúd inglés y la vihuela española son la metáfora de sus cortes donde, además de asimilar la *polifonía vocal* a sus recursos —y prueba de ello son el *Lachrimae* de John Dowland, los *Consort Sets* de William Lawes o el *sanctus* de la misa *Faysant regretz* de Josquin que hace Luys Narváez para vihuela—, se desplegó una técnica expresiva y virtuosa por medio de *glosas, variaciones* y *diferencias* que reflejarán las posibilidades de cada instrumento. Si bien es cierto que ya desde el *motete* y su secularización existía la participación instrumental dentro de la ciencia de las voces, es hasta este momento cuando tienen formas puramente instrumentales, es decir formas cuya función no está condicionada a elementos extramusicales. El instrumento tomará como punto de partida un *madrigal,* un *motete,* una *danza* particular y hará la recreación musical. Las *danzas* de cada corte tendrán una definición musical y viajarán determinando las distintas identidades de una Europa que todavía traza sus fronteras en medio de guerras, matrimonios y tratados. La moda que las danzas propagan les permite ser recreadas en otros rincones, por otros músicos, haciendo de este sincretismo una primera unión europea. Una unión de sonidos y acentos.

Pese a que toda esta reinvención musical es una evolución que amplía las herramientas y constituye una cumbre musical, no es todavía la modernidad en música. Este momento es la máxima expresión en la trayectoria del pensamiento *modal;* su *contrapunto* es la cumbre de la *polifonía* de los *ocho tonos* establecidos desde el *canto gregoriano,* pero el verdadero paso a la música moderna será el tránsito de la

armonía *modal* a la *tonal.* Ese cambio, que trazará el camino de la música del futuro, se hará sacrificando muchas de las bellezas de esta cima de lucidez sonora.

EL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA

Mille regretz de vous habandonner,
Et deslongiers vostre fache amoureuse,
Jay si grant doeul et paine doloreuse,
Quon my verra brief mes jours definer.

JOSQUIN DESPREZ, *Mille regretz*

El imaginar el renacimiento musical a través del libro de Johan Huizinga (1872-1945), *El otoño de la Edad Media* (1919), permite entender este momento como la extrema maduración de una poética que concentra las herramientas adquiridas durante el milenio que la precede. Partiendo del Ducado de Bourgogne —región que reúne a una parte del norte de Francia, Holanda, Bélgica y Luxemburgo, legado de cuatro duques de la dinastía Valois— los maestros de la *polifonía vocal* ofrecerán a todas las escuelas musicales europeas un punto culminante y el final de una tradición.

Ahí, en el Ducado de Bourgogne, el esperpéntico lenguaje de las visiones apocalípticas, el collage de imágenes, la compleja temática religiosa y el realismo de las texturas de los talleres de pintura de la escuela *primitiva flamenca,* son un eco del repertorio legado por los maestros músicos de la gran polifonía *franco-flamenca.* En la obra pictórica de Van Eyck, Memling, Bosch o Brueghel aparecen los equivalentes plásticos de técnicas como la del *cantus firmus* y la *misa parodia,* o de formas como el *motete* —con su mezcla de *voces* y lenguas— dentro de la obra de autores como Dufay, Ockeghem, Desprez o Lassus. Ambas escuelas son el puerto de arribo de una tradición gótica llena de intuición futura, en la aspiración por una vida más bella .

El pensamiento religioso se cristaliza en imágenes en el *Cordero místico* de Van Eyck (1390-1441), pieza central de la catedral de San Bavón en la ciudad de Gante, por medio de un tema que las articula: el Cordero de Dios, punto culminante de la historia de la salvación en la tradición católica. Historia que parte de Adán y Eva, y por la que transita toda la humanidad. Esta idea de ensamblar por medio de un tema el discurso de varias imágenes tiene su equivalente en el *cantus firmus.* El *cantus firmus* consiste en hacer que en una obra polifónica una de las voces entone una melodía —que podría ser un canto del *antifonario gregoriano* lo mismo que una canción popular— de una forma dilatada, alargando sus valores, mientras las demás *voces* tejen en torno suyo un *contrapunto.* Este método fue muy usado para escribir *misas.* La melodía del *cantus firmus* estaría en cada una de las partes y le daría nombre al conjunto. Una misma canción popular podía ser utilizada por varios autores. El ejemplo más común de ello es quizá *L'Homme armé,* empleada lo mismo por Dufay que por Morales o Palestrina.

Ya desde Machault la *misa* se presenta como una totalidad; posteriormente, con Guillaume Dufay (c.1400-1474), el *cantus firmus* afirma la idea de la integralidad de esta forma. En su catálogo encontramos *misas* basadas en temas tradicionalmente sacros como *Ave regina coelorum,* o canciones populares alejadísimas de cualquier sentido religioso, como *L'Homme armé.*

Es interesante ver cómo tanto en la pintura como en la música lo popular se establece como un referente expresivo. En obras como *El banquete de bodas* o *Ícaro* —de Brueghel— la textura de los rostros ordinarios nos regala la noción de lo extraordinario. En el caso de la música podría parecer contradictorio o incomprensible el uso de la lírica popular como base para elaborar obras sacras. Sin embargo, es im-

portante destacar que, como nos dice Huizinga: "la vida cotidiana estaba tan saturada de religión, que la distinción entre lo espiritual y lo temporal corría el riesgo a cada instante de perderse". En todo caso, la capacidad de signi ficación de una melodía largamente conocida permite trascender su sentido puramente textual para renovarse en lo musical.

Además del *cantus firmus,* en las misas de Dufay podemos encontrar un *motivo de principio:* un pequeño fragmento melódico desprendido del *cantus firmus* que, a diferencia de éste que se oculta en valores largos, sintetiza una idea melódica fácil de reconocer que permite seguir la descripción polifónica. En la mezcla de estos dos recursos, el *cantus firmus* y el *motivo de principio,* se puede asir la estructura de los sonidos en una obra de largo aliento, con la posibilidad de, a un mismo tiempo, percibir y padecer la conciencia universal y particular de la obra, verbo e imagen, la acción sonora en el cordero místico.

Hans Memling (1435/40-1494) retoma en su tríptico *El día del juicio final* la imagen central que aparece en el retablo equivalente de Rogier Van der Weyden (c.1400-1464), con Jesús sobre Miguel arcángel separando a justos de pecadores, y así aplica un sistema que tuvo su equivalente musical en la *misa paródica.* Este sistema de *parodia,* a diferencia del *cantus firmus,* no consiste en una mera cita alargada, hecha por una de las voces, sino en la reelaboración de todo el contrapunto de alguna obra polifónica o *motete* previo. Más que una cita explícita, la *parodia* hace uso de las sutilezas ya adquiridas en el *ars nova* para hacer guiños a muchos niveles de percepción, de modo que el desdoblamiento de una imagen central nos ofrezca el orden por el que se organiza todo el discurso.

Tan cercana a la conciencia del medioevo, la imagen del juicio final —expresado por Tomás de Celano (c.1200-1270)

en su *sequentia Dies irae,* que es una de las cinco que permanecen autorizadas en la liturgia para ser cantada en la *misa de difuntos*— nos deja en Johannes Ockeghem (c.1420-1497) una visión de la muerte y una doble cercanía a los trípticos de Memling y Van der Weyden, al ser de Ockeghem el primer *Requiem* polifónico del que tenemos noticia, en ausencia del de Dufay, que se considera desaparecido.

Muere Ockeghem y acaba un siglo, y la nueva generación de polifonistas continúa con el desarrollo del contrapunto vocal. En la elegía *Nimphes des Bois,* que hace Jean Molinet (1435-1507) a la muerte del viejo maestro, encontramos ya el nombre de Josquin Desprez (c.1440-1521) y la herencia que él y sus contemporáneos recibirán en este tránsito para llegar a una nueva cima en la polifonía *franco-flamenca.*

Si bien la pintura de Bosch (c.1450-c.1516) está llena de una esperpéntica deformación, también en ella encontramos la construcción pluritextual sostenida por un detalle en cada pequeña figura, en medio de un collage de imágenes, semejante al collage de ideas sonoras de la música de Josquin. La claridad que transita en *La creación del mundo* de Bosch se acerca mucho a la diáfana polifonía vocal de Desprez. Lo que para Dufay ya había sido el *motivo de inicio,* que como célula melódica se identifica y repite, en Josquin se establecerá en forma de *canon;* la repetición de una frase que se despide de sí misma, en el eco presente de una voz pasada, un lamento por lo ido. Tal vez por ello la canción nostálgica, que tanto le encantaba a Margarita de Austria, es la forma que mejor le funciona a Desprez:

Ninfas de los bosques, diosas de las fuentes,
Cantores expertos de todas las naciones,
Cambien su voz fuerte, clara y altiva
En gritos desgarrados y lamentos,
Porque Átropos, la gran sátrapa
Vuestro Ockeghem ha atrapado en su trampa...

…Vestíos con ropas de duelo
Josquin, Brumel, Pierchon, Compère,
Y llorad sus ojos grandes lágrimas
Por la pérdida de vuestro buen padre.
Requiescat in pace. Amen.

Josquin hará de la elegía de Molinet su *motete Déploration de la mort de Johanes Ockenghem,* cuya línea del *tenor* es el introito de la *misa de Requiem.* Mil lamentos que comparten la claridad de la polifonía y la fragilidad de lo humano.

Mezcla de lenguas y de texturas, *la torre de Babel* de Brueghel (1525-1569) expresa también la babel fonética de Roland de Lassus (1532-1594). El contrapunto de las voces en la *misa parodia,* tan desarrollada por Lassus, su fusión entre fuentes populares y sacras, sus muchos viajes recolectando sonoridades, lo acercan al espíritu de Brueghel que despliega la concepción de sus imágenes en espacios populares, con la mezcla de estilizados cuerpos a través de una polifonía de rostros y posiciones. Aunque en *El triunfo de la muerte* está una clara relación con las *danzas macabras* medievales, es también un reflejo humanista que juzga a la guerra y al poder, que se abate frente a la peste negra y que reconoce en la fragilidad la fuente de su necesidad creadora. Del mismo modo, Lassus hace de su *Hieremiae prophetae lamentationes* una catedral humana que lamenta, desde su condición finita, la guerra y la destrucción.

La polifonía de la escuela *franco-flamenca* esparcirá un rumor de claridades hacia todas las tradiciones musicales europeas de mediados del siglo XVI. Desarrollará la natural ejecución instrumental de la polifonía vocal. Tendrá una influencia directa en la música de la corte de Carlos V. Será ejemplo para los *consort songs* de William Byrd en Inglaterra. Y sobre todo, estará en el origen de la renovación ma-

drigalesca italiana, en el advenimiento de una forma nueva, construyendo el camino del barroco.

ELEVACIÓN Y FOLÍA

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasifae
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*

¿Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti, clamando, y eras ido.

SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual*

El místico y el músico buscan la misma cosa: la elevación y la locura. Una conciencia más parecida al sueño que a la vigilia. Un punto de lucidez de más razón poética que filosófica. Una forma de absoluto de las cosas para entender la belleza y a Dios.

En la España del siglo XVI que nos dio la poesía de Santa Teresa de Ávila (1515-1582) o de San Juan de la Cruz (1542-1591), la sensualidad y lo divino estaban profundamente relacionados, y así algunos compositores buscando la música encontraron a Dios, y muchos buscando a Dios encontraron la música.

La expansión del imperio de Carlos V (1500-1558) heredó musicalmente la extensión de sus territorios. De este modo encontramos en él la impronta de la polifonía *franco-flamenca,* de la lírica italiana, la música árabe y judía, y el her-

moso sincretismo de razas y sonidos que provenían del otro lado del mar.

Durante más de un siglo, que será de oro, España se va a entregar a la más asombrosa contradicción que bien puede ser ejemplificada por el *Fénix de los ingenios,* Lope de Vega (1562-1635), un clérigo y poeta que todas las mañanas se, confesaba, honestamente, por los pecados y excesos que, con toda honestidad, volvía a cometer cada noche. Y así, según nos lo recomienda Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias,* el renacimiento musical español será una serie de puntos de encuentro entre los discursos más contrastados.

El primero de todos estos es el *Cancionero musical de palacio.* Nace junto con el Imperio y la gramática españoles, y parece ajustarse a la ambición de una reina como Isabel de Castilla (1451-1504), quien sabía, persuadida por Nebrija, que un gran imperio necesita de una gran lengua y, evidentemente, de una gran música. El *Cancionero musical de palacio,* al igual que todos los cancioneros —como el de *Medinaceli,* o el del *Duque de Calabria,* también llamado de *Upsala* —, es el espejo de su corte. En él están autores como Josquin Desprez, tesoro de la polifonía en Flandes que a partir de 1516, con la llegada de Carlos V al trono, pertenecerá también a España; o Pedro Escobar (fl.1489-1535), portugués de una generación posterior a Desprez que junto a los otros autores del *Cancionero,* como el vasco Juan Anchieta (c.1462-1523) o el salmantino Juan de la Encina (c.1468-c.1529), constituye el inicio de la escuela polifónica castellana. Tanto Anchieta como Encina fueron clérigos: maestro el primero de Carlos V durante su infancia y el otro alumno de Nebrija y teatrero. El vasco acompañó la locura de Juana, la hija de Isabel, en Tordesillas, y el salmantino viajó hasta Jerusalén para cantar su primera misa; en ambos están reu-

nidas la elevación y la locura de las voces que cantan las luces y las sombras del *Cancionero musical de palacio.*

"Luz de España", como lo describe Fray Juan Bermudo, y claridad de la polifonía heredera de la escuela *franco-flamenca* es, dentro de este retablo de espíritu contrastado, Cristóbal de Morales (c.1500-1553), el primer gran compositor español polifonista a los ojos del resto de Europa. Morales pasará por Ávila y Roma y será interlocutor de las figuras musicales, políticas y religiosas de más influencia en su época. Heredero de Desprez y Escobar —quien fuera su maestro en Sevilla—, elabora a partir de los *mil lamentos* del flamenco su misa *Mille regretz.* Vive a la par de Carlos V, y aunque muere unos años antes que él, Cristóbal de Morales comparte con el emperador el aliento del *plus ultra,* el de un Imperio que llegó más allá del mar. Su *Officium defunctorum,* que fuera celosamente guardado en los archivos de la catedral de Puebla, se cantó en la ciudad de México durante los funerales solemnes que se celebraron por la muerte de Carlos V.

Antes que Palestrina —quien no se resistirá a su influencia—, Morales encarna el punto de encuentro entre la música flamenca e italiana y la síntesis de ambos discursos. La línea de la gran polifonía española que traza, tendrá como puerto de arribo a Tomás Luis de Victoria (c.1543-1611).

Victoria, que de niño fue cantor de la catedral de Ávila —donde probablemente conoció a Santa Teresa— y de adulto clérigo jesuita, es quizá el más famoso de entre los polifonistas españoles del siglo XVI. De joven, en 1565, llega a Roma al Collegium Germanicum, donde algunos años después sucede a Palestrina como maestro de capilla y profesor de música. Es invitado por San Filipo de Neri (1515-1595) —fundador de los oratenienses— a ser director musical de Girolamo della Carità. Su talento y prestigio lo ubican en el

centro de la más importante actividad musical de su tiempo. Regresa a España para servir como maestro de capilla de María, la hija de Carlos V, viuda del emperador Maximiliano II de Austria, y la acompaña a su retiro en el convento de las Descalzas Reales. Ahí se quedará aun después de la muerte de su protectora, no sólo por recibir una mejor renta que en cualquiera otra posición, sino por mantener una cierta independencia tanto en lo económico como en lo musical.

Posterior a Palestrina, Victoria no se limita a repetir con talento la cima del contrapunto polifónico. El final que el jesuita avileño ofreció a la polifonía vocal es el de la elevación de una música que vive más para sí misma que para las reglas de algún estilo o tratado.

Hay instrumentos que son la metáfora del tiempo y el lugar al que sirven. La vihuela (tan parecida a la jarana) es uno de los espejos donde se refleja esta era de descubrimientos. Isabel la Católica tuvo a su servicio a los vihuelistas Alonso de Baena, Diego de Medina, Rodrigo Donayre y Diego de Carrión. Juana la Loca (1479-1555) tuvo a Martín Sánchez. Isabel de Valois, esposa de Felipe II, tuvo al ciego Miguel de Fuenllana (c.1500c.1579). En la corte de Carlos V, Luis Zapata (1526-1595), paje de Isabel de Portugal (1503-1539), decía en su *Miscelánea:*

> Fue en Valladolid, en mi mocedad, un músico de vihuela llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro echaba en la vihuela de repente otras cuatro, cosa [que] a los que no entendían la música [parecía] milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima.[1]

En la vihuela de Luys de Narváez (c.1500-1555) o Luis Milán (a.1500-d.1568), se traduce en música instrumental la madura y refinada polifonía vocal del Renacimiento. Esta práctica, que encontramos en toda Europa a lo largo de este

periodo, donde los instrumentos participan de la voz organizada al incorporar a las suyas el repertorio ya escrito, conoce en la vihuela del Siglo de Oro español el punto de encuentro entre la culta musicalidad del repertorio vocal y las *diferencias* —forma castellana llamar a las *variaciones*— sobre temas populares.

Mil lamentos por separarme de usted,
Y desatar sus amorosos lazos,
Siento tal sufrimiento y dolorosa pena,
Que pronto veré mis días terminar.

Como si la temprana muerte de Isabel de Portugal, esposa joven y hermosa de Carlos V, marcara la sonoridad de todo un imperio, los *mil lamentos* de Josquin se encontrarán reflejados tanto en lo vocal como en lo instrumental. Narváez muda la polifonía del *Mille regretz,* glosando esta que sería la canción favorita de Carlos V, a la fragilidad del tañer de la vihuela en la *Canción del Emperador.*

Pero el mayor de los puntos de encuentro lo ofrece la *ensalada.* Si desde Gil Vicente (1465-1537), poeta portugués, tenemos ensaladas literarias mezclando métricas, con Francisco Peñalosa (1470-1528) y su *Por las sierras de Madrid* se dan algunos de los primeros atisbos de la combinación musical. Las *ensaladas* no son sino eso, una mezcla de las muchas formas musicales que sonaban a lo largo de todo el Imperio. Ahí encontramos la salmodia clerical, la polifonía sacra y profana, las danzas y canciones, las lenguas revueltas. En medio de una época de viajes y descubrimientos, las *ensaladas* son el hermoso mestizaje de voces y sonidos. Adelantándose a la ópera del siglo XVII, esta forma logra su belleza en el balance de sus muy diversas partes para articular una historia narrada con música, de una dimensión poco común en la época.

El más grande compositor de ensaladas es Mateo Flecha el viejo (1481-1553), llamado así por diferenciarlo de su sobrino, Mateo Flecha el joven (1530-1604), quien editó las ensaladas de su tío en Praga en 1581, cien años después del nacimiento de Flecha el viejo, porque, como bien nos dice el joven: "Aunque son viejas, ninguno antes de él las compuso, ni después (con preciarse todos de tenellas) nadie las ha recopiado ni hecho estampar".

Nacido en el pueblo catalán de Prades, Flecha pasó por Lérida, Guadalajara, Valencia, por la capilla musical del Duque de Calabria —en cuyo cancionero figuran varias obras suyas— y como muchos se hizo clérigo al final de su vida. Sus ensaladas son, quizás, el ejemplo mejor logrado de este género. La mezcla de latín, castellano, portugués, catalán, ritmos, formas vocales, onomatopeyas, así como de sus personajes, que ya podían estar naufragando en medio de la mar y rezando por su salvación, ya en el campo de combate en una justa donde el Diablo, después de derrotar a Adán por su dama la Envidia, enfrenta a Dios, celebran la redención del hombre de una manera fresca y desenfadada.

Pecar de noche y arrepentirse al día siguiente, de jornada a jornada, nos deja pensar en que el camino natural del pecado es el reencuentro de la gracia de Dios. Pero también, siendo como es que una hora sigue a la otra y las noches a los días, lo mismo que los días a las noches, podemos entender que la gracia de Dios es el camino natural del pecado.

La España que baila y que comparte sus ritmos y danzas con América nos regala, como ejemplo del virtuoso viaje entre uno y otro éxtasis, la *zarabanda* y la *chacona.* Estas danzas, cuyo probable origen esté del otro lado del mar, en el nuevo mundo, serán la aportación española a la *suite barroca.* Ya Miguel de Cervantes (1547-1616) nos da cuenta de su carácter sensual y diabólico en el entremés *La cueva de*

Salamanca, cuando Pancracio, teniendo al barbero por diablo, le pregunta: "Dígame, señor mío, pues los diablos lo saben todo, ¿dónde se inventaron todos estos bailes de las zarabandas, zambapalo y Dello me pesa, con el famoso del nuevo Escarramán?" A lo que el barbero responde, muy pícaramente endiablado: "¿Adónde? En el infierno; allí tuvieron su origen y principio".

La *zarabanda* y la *chacona* fueron danzas poco propicias al decoro y a guardar la honestidad. En el viaje que hacen ambas del cuerpo que las baila al instrumento que algunos años des pués las toca en la *suite barroca,* cambia el aire lascivo y sensual por la profunda reflexión. Hay más de una razón para esta metamorfosis, pero en ella está el espíritu del misterio, sensible y divino, que se abre por la noche quimerista de Lope: aquella que, en medio de la Reforma y la Contrarreforma, se pregunta dónde está la elevación y dónde la folia, a las que mañana les abriremos, para lo mismo responder mañana.

EL BOSQUE DE ARDEN

And then he drew a dial from his poke,
And, looking on it with lack-lustre eye,
Says very wisely, 'It is ten o'clock:
Thus we may see', quoth he, 'how the world wags:
'Tis but an hour ago since it was nine,
And after one hour more 'twill be eleven;
And so, from hour to hour, we ripe and ripe,
And then, from hour to hour, we rot and rot;

WILLIAM SHAKESPEARE, *As you like it*

Música, Iglesia y monarquía mantienen en Inglaterra una relación definitoria, turbia y creativa a lo largo del siglo XVI y durante la primera mitad del siglo XVII.

El gran repertorio polifónico que en la región franco-flamenca, en España o en Italia es la natural continuación de

la tradición vocal, en Inglaterra se convierte en el campo de batalla entre los diferentes sectores de una escisión religiosa, cuyas consecuencias descansan en la vida política, social y cultural de toda la isla, y tendrá sus propios caminos musicales que se exacerbarán, para bien y para mal, merced de su aislamiento geográfico.

El repertorio de obras y sus compositores desempeñan un papel decisivo, al mismo nivel que los teólogos y consejeros —y con las mismas consecuencias—, en la constitución de esta nueva Iglesia, que busca una independencia entre la Reforma y el catolicismo: la Iglesia anglicana.

Las obras de William Shakespeare (1564-1616) nos ofrecen por lo menos dos visiones de la libertad dentro de su universo teatral, espejo de las relaciones sociales y jerárquicas, complejas, sensibles y llenas de reglas severas: el espacio del bosque, lugar selvático y salvaje donde, al amparo de árboles y lejos de la civilización, lo prohibido puede tener cabida, y la voz del bufón, cuya libertad está en su falta de ambición y su locura.

Los textos más terribles pueden ser dichos por el bufón frente a quien sea, porque no están formulados como sentencia o edicto, sino que tienen la coartada de la inteligente contradicción.

En su cerebro seco cual galleta
tiene extraños recintos atestados
de observación sutil que arroja al viento
en frases sin sentido…
Entendí que su oficio es de filósofo
y he venido a pedirte, oh duque amable,
me nombres tu bufón…
¡Quiero ser tu bufón!
Mi libertad, completa,
ha de soplar como los vientos soplan… :
donde me plazca ¡a mí!,
que es ese el privilegio

de locos y bufones…
Permíteme decirte lo que pienso
al preciso momento de pensarlo,
sin cortesía o doblez…,
sin todo ese envoltorio
que suele disfrazar a las verdades…
Pero has de prometerme
que oirás sin enfadarte cuanto diga
y siempre, sin cubrirte las narices,
aceptarás que destape los olores
de tantas infecciones
como enferman un mundo corrompido…[2]

Ambos espacios, el del bosque y el del bufón, son necesarios no sólo porque hacen contrapeso a la lapidaria norma real y la ley inquisitorial religiosa —tanto protestante como católica—, sino porque en ellos se preserva todo aquello a lo que habría que renunciar si se deja el arte y la cultura en manos de la ley y de la norma. La imagen de Isabel I consintiendo en su corte la influencia de dos compositores como Thomas Tallis o William Byrd, abiertamente católicos, nos representa el balance que desde Enrique VIII hasta Carlos I mantuvo la Inglaterra anglicana para restaurar su tradición y sus herencias musicales —católicas y protestantes—, cosa que le valió ser considerada como un punto intermedio entre Ginebra y Roma, punto intermedio ideológico pero no por ello menos sangriento.

La guerra de las rosas nace de una crisis de sucesión que coloca en el poder a Enrique VII (1457-1509). Esta guerra civil deja a Inglaterra empobrecida, descontenta, austera y disminuida en su nivel de influencia hacia el continente. Enrique VIII (1491-1547), que en 1509 asciende al poder, tiene entre sus obsesiones la de la sucesión como razón de Estado. Seis consortes transitan por esta obsesión desde su coronación. La historia de estas relaciones ha sido motivo de una multitud de recreaciones por lo atractivo de sus perso-

najes y por lo mucho que a través de ellos se jugaba en el destino de un imperio que tendrá un siglo brillante y musical, en cualquiera de sus expresiones.

Cuando en 1534 Enrique VIII se separa de la Iglesia romana y se declara cabeza de la Iglesia y del Estado inglés, desata un conflicto en el que se oponen las dos visiones de la Iglesia: la exuberante tradición católica contra la austeridad protestante. Eduardo VI (1537-1553), hijo de Jane Seymour (1509-1537), radicaliza la postura protestante de la Iglesia de Inglaterra alejándose de Roma. Cuando muere, y después de nueve días de reinado de Jean Grey (1537-1554), su media hermana María I (1516-1558), hija de Catalina de Aragón (1485-1536), regresa la política de Estado a la fe católica. A su muerte, Isabel I (1533-1603), hija de Ana Bolena (1501-1536), asume la corona con una postura reformista pero independiente de los centros protestantes del continente y, al no dejar descendencia, la casa real pasa de los Tudor a los Estuardo. Pese a ser hijo de María Estuardo (1542-1587) —reina de Escocia y más cercana a los católicos—, Jacobo I (1566-1625) mantuvo partido a favor de los protestantes. Su hijo Carlos I (1600-1649) llevó a Inglaterra a una guerra civil que devino en la abolición de la monarquía, al menos por algunos años, suficientes para acabar con un periodo que tenía de muerto lo mismo que Shakespeare o Dowland.

La historia de la música en la Inglaterra anglicana va de una fe a otra. Es probable que estos monarcas no tuvieran, por encima del conflicto de sucesión, una particular inclinación ni por el catolicismo ni por ninguna variante de la reforma protestante, pero es a través de esta lucha religiosa y de sus características que nace el repertorio del renacimiento inglés.

John Taverner (1495-1545) es un buen ejemplo de esta mezcla: músico notable durante el periodo católico de Enri-

que VIII, es partidario de las ideas protestantes con un genuino interés por la figura de Lutero, interés que le valdría, en 1528, la acusación de divulgar literatura reformista. Desde este momento y hasta la instauración del protestantismo su figura se pierde y nada nos llega de su producción musical después de esta fecha. Sin embargo sus ocho misas —escritas sin *Kyrie*— contienen una estructura sorprendente; las cuatro partes restantes del ordinario —*gloria, credo, sanctus* y *agnus dei*— son tratadas de modo que tengan la misma medida, lo que supone el arreglo y recorte de textos como el *credo,* y el alargamiento por medio de *melismas* del *agnus dei.* En esta simetría que contrasta recursos, la idea de la claridad y verticalidad de la polifonía adquiere un movimiento y un sentido de ascensión donde la única manera de comprender el texto litúrgico es recorriendo el trazo sonoro. Las palabras se pierden en lo inmaterial de la clara construcción musical.

En ese sentido, la antigua confesión de San Agustín encuentra un nuevo eco, tanto en católicos como en protestantes, sobre la distracción que causa la belleza musical de lo que es verdaderamente importante: entender lo que se canta y ser consciente del contenido. Parte de la lucha protestante estaba basada en una austeridad que alejara las distracciones durante los servicios y en la capacidad de comprensión del fiel, por lo que había que realizarlos en la lengua vernácula. El prototipo de misa que heredamos de Taverner, o de su generación, precisa para el ejercicio del rito de un saber musical —por lo complicado de su elaboración— y del conocimiento del latín. Ambas cosas formaban parte del quehacer cotidiano en los monasterios ingleses durante la primera mitad del XVI, verdaderos conservatorios donde se preservaba toda una tradición musical. Tal vez por ello, congruente con su pensamiento, Taverner no deja misas

después de la Reforma en Inglaterra. Hay quien dice que se vuelve agente inquisidor de Thomas Cromwell (1485-1540) —ministro de Enrique VIII— durante la disolución de los monasterios.

El riesgo cultural que suponía el desmantelamiento de estos antiguos centros católicos se compensa musicalmente con la creación de numerosos coros: una nueva herramienta para un nuevo repertorio. El repertorio tradicional tiende a ser desechado durante el reinado de Eduardo VI. Con María I observa un repunte y, gracias a su matrimonio con Felipe II, la visita de músicos de la corte española exacerba la rivalidad entre las facciones religiosas y sus cantos. Ahora bien, el sentimiento nacionalista que subyace a la Reforma anglicana encierra una contradicción: el rechazo al repertorio católico lo es también a una larga tradición inglesa. El valor de la música en el periodo *isabelino* está en la conciliación de estas dos posturas, y la belleza que nos hereda es la de habitar la contradicción. Isabel I manda que los cantos y oraciones comunales se hagan de una manera sencilla, comprensible para cualquiera, si bien será permitido, al principio y fin del servicio, cantar con todo el saber musical del que se pueda hacer uso.

En el tiempo de Isabel I la ley castigaba el ejercicio del culto católico, y sin embargo la reina toleró a Thomas Tallis (1505-1585) y a su discípulo William Byrd (1543-1623), en cuyo repertorio la Iglesia anglicana adquiere su forma musical. Es posible que Isabel encontrara en ellos una imprescindible totalidad musical, cifrada en su formación como músicos de militancia católica. El favor real de Isabel no se conformó con tolerarlos, sino que les otorgó el monopolio, en todo el reino, de imprimir y publicar repertorio lo mismo que papel musical durante veintiún años. La discrecionalidad con que la reina trata a estos músicos permite que en

sus publicaciones, a título personal, aun estando fuera de la ley y en un muy delicado juego con los límites de su transgresión,[3] Tallis y Byrd desarrollan una necesaria y teológicamente prohibida cúspide del repertorio isabelino. El ejemplo más poderoso de esta cúspide es *Spem in alium.* Un *motete* escrito a cuarenta voces —ocho coros a cinco voces cada uno— por un Tallis viejo y en posesión de todas sus facultades como contrapuntista, herramientas de un músico que hace la suma de lo que va del siglo entre Enrique VIII e Isabel I.[4] La belleza de *Spem in alium* yace no sólo en la distancia que existe entre las *voces,* sino también en la organización de espacio que generan los ocho grupos de vocales. Nos recuerda, más allá del efecto escénico que puede producir un monumental ensamble que rodea a los que escuchan, la expresividad que en la música representan el espacio y la distancia. La tolerancia hacia estos compositores abiertamente católicos permite que, como miembros de la Capilla Real, ambos músicos compongan para el nuevo rito anglicano.

La idea de permitir la comprensión del texto impone el ejercicio de hacer música con una aparente sencillez y con la fonética del inglés. Para Tallis, más cercano a la generación de Taverner, resulta difícil el abandono del latín; para William Byrd, en cambio, músico de una generación posterior, la escritura en ambas lenguas resulta natural, como hermosamente lo demuestran el *Psalmes, sonets and songs of sadnes and pitie* (1588) y *Songs of Sundrie Natures* (1589). La figura de Byrd como punto de encuentro de tradiciones, en el final del siglo XVI y principio del XVII, marca el inicio de una expansión en el discurso musical que, sin ser ya el *barroco,* es la puerta por la que asoman los nuevos recursos expresivos, el adelanto de las nuevas formas: la escritura puramente instrumental y el desarrollo del laúd y el *virgi-*

nal, el nuevo trazo melódico del que emerge el *ayre,* la mezcla polifónica de voz e instrumentos en los *consort songs,* la adopción del *madrigal* italiano por Inglaterra que genera en torno a él toda una tradición propia en el más puro sentido del canto en lengua materna.[5]

En este ambiente llega Orlando Gibbons (1583-1625). En el esplendor de los primeros años del siglo y del reinado de Jacobo I, cuando Shakespeare está escribiendo *Macbeth, King Lear, Hamlet Prince of Denmark, Twelfth Nigth,* Gibbons y su generación definen una nueva forma musical religiosa en dos partes: el *Full Anthem,* espacio para el canto coral religioso, con toda la carga polifónica de la tradición inglesa, y el *Vers Anthem,* canto en versículos en que se alternan el coro y los solistas, de donde se deriva una expresividad dialogada menos pesada y rica en contrastes. Doble herramienta de la Iglesia anglicana y nueva conciliación y suma de las dos posturas religiosas, exuberancia y austeridad que buscando belleza y elevación se encuentran a ellas mismas.

John Dowland (1563-1626) encarna el viaje de una fe a otra que realiza la música del Renacimiento inglés, el virtuosismo instrumental del laúd y el lirismo melódico del *ayre* y la *canción* isabelina. Protestante, se convierte a la fe católica a los 16 años; pasa por París, Hesse, Venecia, Florencia, Nuremberg; vuelve a la fe protestante, va a Dinamarca y finalmente regresa a Inglaterra en 1606. En 1612 entra al servicio de Jacobo I.

Como si estuviera en una búsqueda constante, las líneas melódicas de Dowland trazan, entre los acordes más exquisitos, la delicada fragilidad de una música sensible. *Semper Dowland Semper Dolens, Flow My Tears, In Darkness Let Me Dwell, Melancholy Galliard* son algunos de los títulos de sus

obras que nos ofrecen la imagen de un Dowland siempre melancólico.

Quizá lo que mejor lo describa sea el bosque de *Arden* en el *As you like it* de Shakespeare, mezcla de Jacques y Touchstone en un bosque donde una mujer como Rosalind puede fingir ser un hombre que pretende ser una mujer —más aún considerando que este papel lo más probable es que lo hiciera un hombre, dada la prohibición impuesta a las mujeres a participar del escenario—, en un constante desdoblamiento de desiguales que se encuentran a sí mismos en el espejo de su contrario. La danza y la canción pueden compartir, también, el mismo cuerpo —*Flow My Tears,* por ejemplo, es una *pavana* vocal. Desembarazada de la palabra, de la lucha por su comprensión, de los significados que ésta por fuerza ofrece, la música obtiene en la obra instrumental una libertad equivalente a la del bosque de Shakespeare. Anticipado a las formas instrumentales del *barroco,* el *consort song* de Byrd —esta asimilación de las formas polifónicas *franco-flamencas,* donde la voz superior canta sobre la polifonía hecha por instrumentos— adquiere en el *Lachrimae or Seaven tears figures in seaven passionate Pavans* (1604), variaciones sobre *Flow My Tears* para laúd y ensamble a cinco violas da gamba, de Dowland, la expresión de una melancolía que alguna vez fue cantada y que se ha quedado sin palabras.

William Lawes (1602-1645) es el músico favorito de Carlos I. Para él escribe música sacra y profana. Sus *consort sets* para viola da gamba se encuentran ya en el alba de la música tonal. Lo que en Dowland son canciones en la forma de una danza, en Lawes se vuelven formas instrumentales cuyos mo vimientos son el contraste entre la danza, la canción y la invención puramente musical sin referentes, en un delicado balance entre *pavanas, ayres* y *fantasías.* Cuando esta-

lla la guerra civil inglesa de 1642, Lawes se inscribe en la armada real y es abatido en 1645.

> No estuvo el alma del Rey tan llena de dolor por la muerte de algún pariente, noble o señor, como por la noticia de la muerte de su querido sirviente William Lawes. Tuvo de llorar especialmente la muerte de aquel a quien tanto quiso cuando vivo, y a quien solía llamar "Padre de la música".[6]

Otro Cromwell, sobrino lejano de aquel que disolviera los monasterios, conduce esta nueva guerra donde se rompe el equilibrio, gran baluarte de la música del Renacimiento inglés. "De hora en hora maduramos y de hora en hora nos pudrimos", dice Touchstone; la llegada del *barroco* en Inglaterra se dio en la marcha de horas de madurez y de destrucción.

La música acompañó el cambio en el poder de casas reales y doctrinas religiosas. Inasible, preservó los impalpables valores que confrontaron a la Inglaterra del Renacimiento, la cual veía resurgir sus problemas al final de cada guerra. Se mantuvo como punto de reunión de iguales y contrarios, dentro de un paisaje que nunca cambia. El sacrificio de muchos, durante el paso de tantas vidas, nos deja como conclusión lo que Festen, el bufón del castillo de Olivia en *Twelfth Nigth,* canta reiteradamente, justo antes de caer el telón, *Pues la lluvia llueve cada día:*

When that I was and a little tiny boy,
With hey, ho, the wind and the rain,

A foolish thing was but a toy,
For the rain it raineth every day.
But when I came to man's estate,
With hey, ho, the wind and the rain,
'Gainst knaves and thieves men shut their gate,
For the rain it raineth every day.

But when I came, alas! to wive,
With hey, ho, the wind and the rain,
By swaggering could I never thrive,
For the rain it raineth every day.

But when I came unto my beds,
With hey, ho, the wind and the rain,
With toss-pots still had drunken heads,
For the rain it raineth every day.

A great while ago the world begun,
With hey, ho, the wind and the rain
But that's all one, our play is done,
And we'll strive to please you every day.

MUSICA LAETITIAE COMES, MEDICINA DOLORUM

Io las Musica son,
ch' à i dolci accenti
sò far tranquillo
ogni turbato core,
et hor di nobil ira,
et hor d' amore
posso infiammar le più gelate menti.

ALESSANDRO STRIGGIO, *L'Orfeo*

De todos los centros europeos, es en Italia donde se percibe con más claridad el paso del esplendor de la *polifonía vocal* renacentista hacia el *barroco.*

El resurgimiento del *madrigal* a lo largo del siglo XVI en las cortes italianas ofrece una radiografía de la evolución de los recursos armónicos y melódicos hasta llegar a una nueva forma de escritura musical. Existen en los principados, ducados y repúblicas centros de discusión y divulgación donde florecen las ideas sobre la estética y el quehacer artístico, y donde, hacia finales del siglo XVI, se fijan públicamente ciertas posturas que permiten definir los elementos de una antigua y moderna práctica.

La influencia de la escuela *franco-flamenca*, determinada por el tránsito de los músicos como Josquin Desprez o Roland de Lassus en las cortes italianas, tiene como consecuencia el surgimiento de un compositor como Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), con quien la *misa* polifó-

nica adquiere su más alta dimensión. Misas como la *Aeterna Christi Munera* o la *Viri Galilei* resultan una acabada síntesis de la polifonía renacentista. Su obra, que incluye *misas, motetes, madrigales* sacros y profanos, es una suma de lo que hasta ese momento representa la herencia de más de un milenio musical.

En cierto sentido, no se puede llegar más lejos por este camino. El absoluto de perfección alcanzado por Palestrina y su generación encarna una totalidad y un final. Y sin embargo hay que seguir haciendo música con la honestidad que cada época nos reclama. Es lógico que en una generación posterior a Palestrina hubiera compositores y teóricos que quisieran preservar las antiguas prácticas por el valor que representan, pero también es lógico que hubiera quien buscara apasionadamente renovar el lenguaje. Éste es el centro de la histórica discusión entre Artusi y Monteverdi, que tiene como referente la publicación del *cuarto* y *quinto* libros de *madrigales* del autor de *Orfeo.*

En la corte de los Médicis, en Florencia, así como en Roma y Venecia, se observa un resurgimiento del *madrigal* a principios del XVI. Muchos músicos de la escuela *franco-flamenca,* que permanecen en Italia, participan de esta renovada forma musical. Ése es el caso de Adrien Willaert (c.1480-1562), quien en su publicación *Musica Nova* nos da una colección de *motetes* y *madrigales* a varias voces. Lo interesante de esta colección es la relación que tienen todavía estas dos estructuras. Aunque podemos pensar en el *motete* como la forma del gran desarrollo polifónico y en el *madrigal* como la simplicidad homofónica en un campo de experimentación armónica, a estas alturas, en la obra de Willaert todavía presentan elementos y características comunes.

En un momento en que la razón está en observar y describir al hombre y a la naturaleza, un discurso basado en la

ambigüedad polifónica resulta poco natural. Cualquier texto extravía parte de su expresión literaria al ser entonado por voces que se mueven, al mismo tiempo, en distintas direcciones. La canción de amor pierde su intensidad y su intimidad cuando son varias las voces que se dirigen al objeto amado sin un trazo melódico claro.

Una estructura más natural se hace necesaria, una forma que exponga con claridad cada palabra y que al mismo tiempo imite y describa la voz de la naturaleza y la de los sentimientos del hombre. Ahí nace el nuevo auge del *madrigal.* Teniendo como antecedente a la *frottola* y como hermanas a la *villanescha* o a la *morescha* napolitanas, que eran formas de una simplicidad melódica, alejadas de la complejidad polifónica, el *madrigal* pudo renovarse aprovechando este discurso más natural y directo, y alimentándose de textos de un alto nivel literario. Ya desde Jacopo de Bologna en el *ars nova,* quien puso música al soneto *Non al so amante* de Petrarca, existía el antecedente de hacer el *madrigal* con gran literatura, dándole un peso intelectual. La música, al buscar ser espejo de la alta poesía, desarrolla una alta expresión. Para lograrlo fue necesario generar una gran cantidad de recursos técnicos llamados *madrigalismos,* que constituyen, en buena medida, el arribo de la música moderna.

Con autores como Cyprian de Rore (1516-1565), a quien Monteverdi llamó el primer gran renovador, alumno de Willaert y flamenco también, comienza esta búsqueda dentro de una locución *armónica* que contenga la dimensión sonora de lo que el texto expresa. En Roma, Luca Marenzio (c.1553-1599) llega a una cima de expresión e intensidad en el maridaje de música y texto. Palabras de gran tensión dramática tendrán novedosas *disonancias,* o movimientos *cromáticos* —es decir, *semitono* por *semitono.*

El *madrigal* reivindica la música como un arte que genera placer y remedia los pesares del alma. Pocos se resisten a su seducción. Si bien es cierto que desde el siglo XV hasta el XVI es la escuela *franco-flamenca* la de mayor influencia en la Europa del Renacimiento, de mediados del XVI al barroco es el *madrigal* italiano el que marca la pauta. El propio Lassus, en su paso por Italia, se apropia de esta forma y publica sus *madrigales.*

La nueva estética, generada por este humanismo musical, se debate entre poetas, filósofos y músicos en círculos y academias a lo largo de toda Italia. En un momento tan definitivo en la constitución de la modernidad, la discusión no se reduce a tomar partido por la tradición polifónica o por la homofonía melódica. Autores que coinciden en algunos puntos disienten en otros. La reflexión arroja una serie de tratados que publica una joven industria editorial. Además del interés musical que estas publicaciones ofrecen, en ellas está el origen de la divulgación, de la reflexión musical y de su juicio, es decir, el origen de la crítica y su poder.

Y es en este universo donde se da la polémica entre Giovanni Artusi (c.1540-1613) y Claudio Monteverdi (c.1567-1643). Si bien es cierto que Artusi ya había tenido una controversia pública con Vicenzo Galilei (1520-1591) y con Ercole Bottrigari (1531-1612),[7] no es el músico reaccionario y conservador que se pretende, con una ciega devoción por su antiguo maestro. Artusi mantiene una postura crítica frente a Zarlino en su *L'arte del contraponto* (1598), y en *L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica* (1600) hace una defensa de Aristoxenus que lo acerca a Galilei. En esta misma obra —escrita en forma de diálogo entre los personajes Vario y Luca—, Artusi critica el uso de disonancias y las herramientas de la música moderna en los madrigales; pone como ejemplo —y los cita literalmente— los de Monteverdi.

Poco después de la salida de Il *quarto libro de madrigali a cinque voci* de Monteverdi en 1603, Artusi publica *L'Artusi: Della imperfettione della moderna musica, parte seconda.* En este segundo tratado el diálogo se expresa en la correspondencia que Artusi revela sostener, desde 1599, con un enigmático interlocutor llamado L'Ottuso Academico. Si bien la identidad de L'Ottuso no es algo que pueda definirse con claridad, Artusi hace una abierta crítica a Monteverdi en la publicación. La respuesta de Monteverdi aparece dos años después con una carta publicada en *Il quinto libro de madrigali a cinque voci* (1605). En ella Monteverdi, al llamar a esta nueva forma de escritura *seconda pratica,* la separa de la *primera* y destaca la necesidad de hacer un tratado teórico que la justifique, tratado que el propio Monteverdi se comprometió a realizar y que llevaría por nombre *Seconda pratica, ovvero, Perfezioni della Moderna Musica.* Es verdad que el proyecto era ambicioso, suponía nada más ni nada menos que la justificación teórica del cambio de un milenio musical al otro, pero desgraciadamente no alcanzó a terminarlo.

Muchos años después, el 22 de octubre de 1633, Monteverdi escribe a un destinatario desconocido:

> Debéis saber, pues, que es verdad que estoy escribiendo, pero forzado; pues el suceso que hace años me empujó a hacerlo fue de tal naturaleza que, sin darme cuenta de qué hacía, prometí al mundo lo que después hallé más allá de mis débiles fuerzas... El título del libro será *Melodía, ovvero seconda pratica musicale.* Segunda (quiero decir) considerada con respecto a lo moderno, primera
> con respecto a lo antiguo; divido el libro en tres partes, correspondientes a los tres componentes de la melodía. En la primera trato del habla, en la segunda de la armonía y en la tercera de lo que es rítmico.[8]

El hecho de que Monteverdi no acabara su tratado teórico no es importante. Al final es su obra, su repertorio, lo que explica y da sentido a la *seconda pratica.* Sin embargo, en

esta carta asoma ya la moderna distinción de los elementos de la música: melodía, armonía y ritmo.

La importancia de la polémica entre Artusi y Monteverdi no está en lo público del debate, ni en el formato en que se establece. Discusiones como éstas eran habituales y el formato del *diálogo* muy común. Lo relevante está en que, al poner Artusi un punto entre el cuarto y quinto libros de *madrigales* de Monteverdi, nos señala el momento en que la música dio el enorme paso en el que dejó de ser antigua.

Es verdad que hoy, afortunadamente, después de más de medio siglo de cuestionamientos, al principio de un nuevo milenio, hemos abierto nuestra inteligencia hacia todas las herencias, antiguas y modernas. Pero también es verdad que en nuestra conciencia están esos más de 350 años en que la música sólo se consideraba a sí misma a partir del discurso de Monteverdi, autor, como es lógico, de un nuevo *Orfeo.*

NOTAS AL PIE

[1] Hans Federico Neuman, Uninorte, 1990; versión electrónica: Goldberg el portal de la música antigua, http://www.goldbergweb.com/es/history/composers/11675.php, consultado el 9 de agosto del 2007.

[2] Escena VI de la admirable versión en silvas que hiciera José Ramón Enríquez de de William Shakespeare. Equivalente a la Escena VII del acto segundo del en la versión en inglés.

[3] Un ejemplo de este límite lo comprueba dolorosamente Byrd en la publicación de (1588); en ella hay un poema que conmemora el martirio del jesuita Edmund Campion, colgado en Tyburn en 1581. Si bien Byrd no fue expuesto después de esta publicación, el autor del texto, al igual que Campion, fue colgado en 1596. En 1595, cuando publica sus tres misas —a tres, cuatro y cinco voces —, lo hace sin un título en la página frontal.

[4] Un posible precedente a esta obra de Tallis, es un italiano de Alessandro Striggio (1540-1592) —el padre del libretista del de Monteverdi—, también para 40 voces —cinco diferentes formaciones de dobles coros para ocho cantantes cada uno. Si bien el tratamiento de los grupos vocales, así como de las tesituras no es igual, es interesante cómo el de Tallis no sólo sintetiza el camino de la tradición polifónica inglesa, sino que se vuelve también un punto de contacto entre

la Europa insular y la Europa continental, que se vio beneficiada de sus mutuas influencias.

[5] Thomas Morley (1557-1602) es el primero y más grande de los madrigalistas ingleses. En su tratado —dedicado a Byrd—, además de darnos una especulación teórica sobre el sonido de las esferas pitagórico, nos deja una definición encantadora de lo que es el madrigal: "la forma más sutil y deliciosa para un hombre entendido…en él la música debe ser indecisa como el viento, a veces lasciva a veces lánguida, por momentos grave y solemne y en otros afeminada[…] Ahí se puede mostrar la variedad extrema, y entre más variedad se ofrezca, más será objeto de aprecio".

[6] Thomas Fuller, D.D., vol. III, Nuttall and Hoggson, Londres, 1840, p. 336.

[7] La primera es la respuesta que da Artusi al (1581) de Vicenzo Galilei, en la que hace una crítica a Gioseffo Zarlino, quien había sido maestro de ambos. Cabe decir que la figura del franciscano Gioseffo Zarlino (1517-1590) está más allá de la crítica que Galilei pueda hacer de él. Amén de sus estudios en teología, filosofía, lenguas antiguas y matemáticas, Zarlino es un maestro del compositor y teórico que aporta una solución al problema de la que será precursora del moderno y de la y Alumno de Willaert, sucede a Rore como organista de la Catedral de San Marcos.

[8] *Cartas de grandes compositores* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, México, 1983, pp. 26-27.

BARROCO

LA ARMONÍA DE MUCHAS IDEAS

El barroco es un nuevo principio para la tradición clásica. Un periodo lleno de ideas concertadas, de invenciones sonoras, de voces que se desdoblan y superponen. Pluralidad instrumental y formal, musicalidad que invade el pensamiento cotidiano. Y sin dejar de ser parte de la historia evidente de la polifonía, ofrece sobre la perfección del contrapunto renacentista un paso hacia adelante en el camino de la técnica musical: la afirmación *tonal.*[1]

Parece imposible, al escuchar obras de Desprez, Morales o Palestrina, pensar en una polifonía más completa, más compleja y más rica, capaz de engendrar una totalidad artística y musical. Y sin embargo las búsquedas de Monteverdi y su generación en la definición de la línea melódica separaron los elementos de la música y abrieron la puerta a una expresividad basada en la claridad de sus partes y el desarrollo de sus recursos. De este modo en el barroco se consigue una nueva forma de polifonía, y no porque mejore a su antecesora, sino porque va a ofrecer, como sello de modernidad, la idea *tonal* con sus elementos teóricos —como será la armonía del *modo mayor* y *menor* o la *modulación*— y sus elementos prácticos —como el *continuo.* Esto hará que las voces tengan un soporte que les permita mayor distinción, movimiento y agilidad. Y así podemos ver en Palestrina el máximo contrapunto *modal* y en Bach el máximo contrapunto *tonal.*

El barroco ofrece a la tradición clásica una constitución definitiva en su técnica. La armonía —entendida como acordes que se enlazan y suceden—, que hasta este momento existía al servicio de una pluralidad *modal,* se afirma y clarifica al sustituir los ocho *tonos* provenientes de los *modos*

gregorianos por sólo dos variantes: el *modo mayor* y su contrapartida de color más oscuro, el *modo menor.* Si bien es cierto que toda la música se reduce a dos *modos,* conviene recordar que cada *modo* puede, al ser engendrado por cualquier nota, ofrecer una *tonalidad* diferente; por tanto, aunque hay menos *modos* hay más *tonalidades.* El viaje que se hace dentro de una misma obra de una *tonalidad* a otra —y que llamamos la *modulación*— otorga una riqueza de dirección y trazo, de tensión y distensión que permite estructuras más largas, obras de más largo aliento independientes de cualquier lenguaje extra musical. Esta simple aportación, en sí, le abrió las puertas a las formas puramente instrumentales, que a pesar de que existían ya en el Renacimiento como consecuencia del avance de la técnica vocal, florecen a partir del *barroco* y determinan la evolución musical. Pero sobre todo, el gran regalo de la *modulación* y de la *tonalidad* a la técnica de la escritura es el movimiento; un punto de fuga para oponer voces, una reinvención del espacio.

Al permitir este nuevo sistema de escritura un movimiento entre distintos centros *tonales* se corría el peligro de una afinación imposible por el *temperamento* específico de cada *tonalidad.*[2] Cada entidad sonora —lo mismo una *tonalidad* que un cuerpo emisor como un instrumento— posee naturalmente características acústicas de resonancia, y por tanto un *temperamento* determinado que refleja sus posibilidades. En este momento de expansión musical la pregunta es: ¿cómo hacer para ir de una *tonalidad a* otra en una misma obra, habiendo tantos *temperamentos* diferentes? Este problema no es nuevo, como tampoco el intento por solucionarlo. Ya habíamos dicho que una manera de entender la historia de la música es a través de la historia de las soluciones a la imperfección de afinación, que se manifiesta desde la *coma pitagórica.* Dado que es imposible evitar la imper-

fección, porque la naturaleza no se va ajustar a nuestras necesidades, entonces la solución de cada sistema de afinación es encontrar el criterio que permita repartir el error, lo mismo para el diseño de un sistema teórico que para la construcción de instrumentos. La acumulación de soluciones que desde Aristógenes (c.320 a. C.) se venían proponiendo, permite en el barroco un *temperamento* cuya solución está en repartir la *coma* entre las 12 *quintas* y siete *octavas* que la originan, lo que nos deja una escala uniforme con los intervalos proporcionales de *tono* y *semitono.* Ahora un *do sostenido* y un *re bemol* son la misma nota, y gracias a esta *enarmonía* la modulación es posible.

Con el nuevo sistema temperado a favor de una forma de belleza se sacrificaron muchas otras, cosa que en ningún caso puede ser de otro modo. Este sistema nos regala la armonía de una pluralidad *tonal,* aceptando la pérdida sonora de cada entidad acústica individual en pos de una colectiva. Cabe aclarar que la afinación perfecta no existe, siempre ha sido y será una convención que aceptamos, a la que nos acostumbramos y a través de la cual somos capaces de engendrar la idea y la ilusión de una belleza perfecta dentro de un cuerpo sonoro imperfecto.

Perfección e imperfección se mantienen en constante balance. La posibilidad de la escritura, de abstraer sonidos en notas, la de una música sin música, ofrece un espacio donde se separa un discurso ideal contra la realidad instrumental. El que esta realidad sea irrepetible —de instrumentista a instrumentista y de un momento a otro— remarca la distinción entre la vida de una obra en su escritura y en su ejecución, y nos devuelve la noción de que en la música no hay originales, sólo copias. En ese sentido, el arte y oficio de los maestros consiste en mantener el equilibrio entre una vida y la otra, y que este equilibrio sea espejo de belleza.

Existe un elemento que permite articular esta dualidad y éste es la cotidianidad del arte. Ya sea para el entretenimiento popular, el esparcimiento de los nobles o el servicio religioso, la obra de arte ocupa un espacio en el quehacer ordinario. La escritura musical tiene como objetivo el habitar la vida cotidiana, y esta necesidad es tal, todavía durante este periodo, que su importancia supera con creces la de la originalidad. Con el abandono de la cotidianidad se corre el riesgo de perder la relación entre lo que se escribe y lo que suena.

El elemento que en la ejecución cotidiana del *barroco* refleja el nuevo discurso *tonal* y que conduce con claridad la armonía, permitiendo a voces e instrumentos moverse libre y ágilmente, es el *bajo continuo.* Básicamente, el *bajo continuo* es la función que realiza un instrumento armónico —como pueden ser el *clavecín,* el *órgano,* el *laúd* o la *theorba*— que toca la sucesión de acordes en la que se está desarrollando la obra. Generalmente esta parte no estaba escrita más que por un *cifrado,* que es un sistema de notación para indicar los acordes a seguir, y muchas veces ni eso. El maestro que hacía el *continuo* los infería de la partitura general —en especial de la voz del bajo— y hacía una *realización,* es decir, improvisaba movimientos melódicos imitando las voces del ensamble, manteniendo siempre la armonía clara. Por lo general era acompañado por un instrumento de tesitura grave, como pueden ser el *contrabajo,* el *chelo,* el *fagot* o las mismas notas graves del *continuo,* haciendo una línea melódica a partir de la cual se podía intuir el resto de la armonía. La militar precisión armónica que el *continuo* reflejaba tenía su contraparte en la libertad de su *realización:* al no estar éste escrito, era necesaria la práctica de la improvisación, incluso desde la selección del instrumento que lo realizaría. En las grabaciones de hoy encontramos las más

hermosas variedades de *continuos* en torno a las mismas obras.

Con el *bajo continuo* se transita por todo un periodo cuya textura polifónica reúne una multitud de voces, ideas, formas, danzas e instrumentos, y que, lejos de ser excesivo, nos hereda un repertorio que seguimos redescubriendo al hacerlo contemporáneo y donde cada nota, antes de ser un ornamento, tiene un sentido.

EL BALLET DES NATIONS

La suite

Todo aquello termina con la mezcla de las tres
naciones, y el aplauso a la danza y la música por
el público que cantan los versos siguientes:
¡Qué espectáculos tan encantadores!
¡Qué placeres nos causan! Los Dioses mismos
no los tuvieron más dulces.

Jean-Baptiste Poquelin Moliere,
Le bourgeois gentilhomme

La danza estaba en el centro de la ejecución instrumental y en el de cualquier corte europea a largo de los siglos XVI y XVII. El privilegiado contacto que ofrece, así como el saber que se puede expresar bailando, la hacían un elemento indispensable en la formación de cualquier hombre educado.

Cortes que viajaban con sus músicos y músicos que viajaban de corte en corte, llevaron las danzas, su música, así como la moda y fama de la que gozaron ciertos bailes, a distintos territorios, promoviendo una curiosidad por figuras, ritmos y acentos que nutrió la técnica instrumental y dio ocasión a la ingeniosa recreación de una misma danza en lugares diferentes. El conocimiento y saber que cada músico esparcía, la variedad de caracteres, así como el exótico encuentro con el movimiento de lugares lejanos, le daba a la danza la ocasión de ser el espacio donde desfilaban lo so-

lemne, lo alegre, lo reflexivo, lo brillante, la destreza, la elegancia y hasta la sensualidad con un atisbo de escándalo. Eso es la *suite,* el ensamble musical de danzas de muchas regiones que aúnan su variedad de ánimos en la totalidad de una obra; una primera unión europea que hace de la mezcla de sus diferencias su belleza.

Hasta el Renacimiento, la escritura musical descansaba en la tradición vocal. Los instrumentos a veces leían partes de las obras corales integrándose al ensamble y a veces las glosaban en el ejercicio de sus recursos propios. El arte de la ejecución se transmitía de maestro a alumno. La acumulación de obras en manuscritos y compilaciones, así como la importancia que llegaron a cobrar algunos instrumentos en determinados círculos y sociedades, hizo natural la aparición de las publicaciones instrumentales. Y así es como se dio en España *El maestro* (1536) de Luys Milán, cuya aportación es doble: no sólo representa la publicación de piezas para un instrumento determinado, sino que es también un libro pedagógico:

> Este libro como ya aueys oydo, es su intencion formar y hazer un musico de vihuela de mano: de aquella misma manera que vn maestro haria en un discipulo que nunca huuiesse tañido: y por esta razon la presente musica que agora ha de principiar es algo facil: porq da principios al principiante...[3]

Y así, las piezas se organizan de tal modo que va creciendo la dificultad conforme aumenta la destreza del estudiante. En el conjunto de obras de *El maestro* encontramos *tientos, pavanas, fantasías* y *villancicos,* es decir, el amplio uso de la *vihuela* como instrumento que tañe, que acompaña a la voz, que ejecuta danzas o la *fantasía:*

> La qual musica esta figurada por fantasias como abaxo vereys: desta manera: q cualquiera obra deste libro d qual quier tono que sea: se intitula fantasia: a respecto que solo procede de la fantasia del autor que la hizo.[4]

La polifonía y los cromatismos de los que Milán hace uso, adelantan la expresión del madrigal italiano de finales del siglo XVI. Su obra nos revela lo importante que era la *vihuela* para la España del Siglo de Oro. Su equivalente inglés será el *laúd,* llevado a su punto culminante por John Dowland casi un siglo después que Milán, en los albores del XVII. Y es en los instrumentos que se tañen, en la *vihuela,* el *órgano,* el *virginal,* el *clavecín* o el *laúd,* donde se escuchan la improvisación, el contrapunto, la imitación, la libertad que constituye el *ricercare,* la *fantasía* y una nueva palabra que resume esta independencia instrumental: la *tocatta.* También es en estos instrumentos que aparece el gusto por hacer y mezclar danzas. La *suite* nace entonces no para ser bailada, sino para ser tocada.

El contraste ofrece una forma de belleza que nace de la distancia de los desiguales y nos da la sensación de una totalidad. Desde el Renacimiento, las danzas de carácter apacible solían ser aparejadas con otras más vigorosas: la *bassa danza* —llamada así por lo bajo que se tenían los pies al bailarla— junto a la *alta danza* de alegres saltos. La *bassa danza* podía ser seguida también del *saltarello,* que a su vez también podía seguir a una *pavana,* si bien ésta encontró pareja más o menos estable en la *galliarda.* La variedad de combinaciones posibles constituye una riqueza que habrá de heredar la *suite.*

La modernidad que supone el *barroco* se manifiesta en la academización musical que, al igual que la ciencia, ofrece patrones que pueden ser observados y seguidos en todas partes del mismo modo, siendo la unificación de criterios en las formas semejante a la unificación de tonalidades y temperamentos en el clavecín. Esta tendencia a igualar estructuras, afinaciones e instrumentos tenderá a agravarse durante los siguiente periodos. Sin embargo, en el *barroco* el

principio de esta academización ocupa el centro de una gran diversidad que, al igual que en la *suite,* representa su mayor belleza.

Bajo el reinado de Luis XIII se fundó la *Academia francesa de la lengua* (1635) con el objetivo de perfeccionarla y de darle una serie de reglas que la mantuvieran pura, elocuente y capaz de servir a las artes y las ciencias. Cómo amaría la Francia del siglo XVII a la danza y cómo la tendría en el centro de su vida cotidiana, que bajo el reinado de Luis XIV se fundó la *Academia real de la danza* (1661), con un objetivo similar al de la que velaba por la lengua.

Las danzas se van conformando desde una variedad de orígenes y sincretismos donde intervienen lo popular, las modas y el gusto. De ahí que una normatividad se hiciera necesaria para exacerbar las características de cada una, distinguirlas y apreciar su buena factura. Bailar bien era indispensable, y esta necesidad se puede ver retratada en *L'Orchésographie tratado en forma de diálogo por el cual todas las personas puedan fácilmente aprender y practicar el honesto ejercicio de las danzas,* publicado por Thoinot Arbeau —anagrama de Jehan Tabourot (1520-1595), canónigo de Langres — en 1589. Este tratado, que ha sido reeditado hasta nuestros días, es una muy completa compilación de las danzas del siglo XVI, descritas con rigor en sus movimientos por sus personajes Capriol y Arbeau. Otro ejemplo de la debilidad francesa por el baile está en el *ballet de cour,* coreografías montadas no por bailarines sino por el rey, la reina, los príncipes y notables; eventos privados donde la aristocracia se contempla a sí misma a través de la danza.

La totalidad de una obra escénica, que en Italia devendrá en la *ópera* y en Inglaterra en la *mask,* en Francia busca siempre la convivencia de las letras con el *ballet;* un espectáculo como *Psyché,* encomendado a Molière (1622-1673)

por el rey en 1671, según nos dice Bulgakov, y en cuya creación participaron el propio Molière, Corneille, Quinault y Lully, precisa de todo el aparato y maquinaria del gran teatro, de música, y desde luego del baile. En ese sentido, la relación entre Molière y Jean-Baptiste Lully (1632-1687),[5] que se traduce en la *comedie ballet,* es la del diálogo entre las artes protagónicas de la cotidiana escena francesa. En el *Bourgeois gentilhomme — comedie ballet* de 1670—, los personajes del maestro de esgrima, de música y de danza son una academia ridiculizada por tener, como única posesión el refugio de la regla, y a través de ella hacer la vulgar exhibición de una inquisitora falta de sentido. *Monsieur Jourdain,* el burgués que aspira a las finezas del gentil, aprende bien de sus maestros la ceguera de una norma que, al servirse a sí misma, pierde su razón. Y sin embargo las pautas son necesarias: la gran aportación de Francia al *barroco* es la academización de la danza. Las normas —al igual que los nombres con fonéticas extravagantes y deformadas según su país de adopción— eran tan diversas que las danzas se volvían, en cierto sentido, inasibles. Ahora su trazo es claro y su nomenclatura adopta la sonoridad del francés.[6] La *allemande,* la *courante,* la *loure,* la *sarabande,* la *bourrée,* la *gavote* o la *gigue,* son ejemplos de danzas que están listas para ser articuladas en una obra: la *suite.*

Rindiendo homenaje a su origen instrumental, la *suite* puede comenzar con una forma libre de improvisación equivalente a la *fantasía* o la *tocatta.* Si como lo sugiere la lengua francesa, tocar es también jugar, este afán de hacer danzas con el instrumento sugiere también un improvisado principio que antecede a lo lúdico: un *preludio.* Esta forma, basada en el libre movimiento de algún elemento musical, a través de sus posibilidades instrumentales —capacidad melódica, de arpegios, polifónica, de hacer escalas o grandes

saltos de intervalo— puede llegar a ser el movimiento más inventivo y largo de la *suite,* como en el caso de las suites de Bach.

Y después del *preludio* vienen las danzas. El número de danzas y su orden no está predeterminado, la libertad de la *suite* es parte de sus cualidades expresivas; sin embargo, al igual que en el Renacimiento, la alternancia de movimientos apacibles y vigorosos suele ser un buen criterio. La *suite* barroca, del mismo modo que las otras formas instrumentales, encontró en la relación tonal una manera de articular movimientos y de este modo hacer obras de largo aliento. Comparar las variantes en orden y tamaño entre las *suites* de Dietrich Buxtehude (1637-1707), Silvius Leopold Weiss (1687-1750) o Jean-Phillipe Rameau (1683-1754), revela las muchas posibilidades que esta forma ofrece. Quizás sea en los ciclos de Johann Sebastian Bach (1685-1750) donde más evidente resulta el ensayo de variantes sobre la *suite* y la *partita* —vocablo que también sirve para denominar a la *suite. Suites* para clavecín, violín, violonchelo, laúd y orquesta; cada ciclo con una característica diferente en cuanto a su organización, homenaje a las distintas tradiciones instrumentales y a las diferentes fuentes que la *suite* tuvo en Europa. Y dentro del catálogo de Bach, el ciclo de violonchelo es tal vez el más claro con respecto a la constitución de la *suite.* Las seis *suites* están escritas en seis movimientos, con el mismo orden y el mismo tipo de danzas.

Las danzas tienen, en su mayoría, la misma estructura *AB,* cada una con una repetición, donde la *A* es una suerte de planteamiento y la *B* un desarrollo y una conclusión. El principio de la parte *A* se afirma al establecer la *tonalidad.* Conforme avanza *modula* —cambia la *tonalidad*—, dando la sensación, al terminar esta parte, de ser un final relativo. El principio de la *B* tiene siempre un carácter de conflicto, y

conforme avanza la *armonía* regresa a la *tonalidad* de origen, dando la sensación de una conclusión. Este tipo de retórica musical —el narrar un planteamiento a partir del establecimiento *tonal,* un conflicto por medio de la *modulación* y de acordes que generen tensión, y una conclusión con el regreso a la estabilidad *tonal*— es posible gracias al fenómeno de la *tonalidad.* En tal sentido, a partir de este momento la historia de la música es la de la búsqueda del acorde con la máxima *disonancia* posible, tolerable, para cada generación; el más alto nivel de disonancia, de tensión y distensión. Al poseer la misma estructura, las danzas se distinguen por su carácter —que a menudo refleja el país de origen—, la figura rítmica con la que comienzan —si es *tética* o *anacrúsica*—[7] y su compás.

Después del *preludio,* en el ejemplo de las *suites* para violonchelo de Bach, viene la *allemanda.* Thoinot Arbeau en su *Orchésographie* nos la describe así: "La alemanda es una danza llena de mediocre gravedad, muy común en Alemania, y me parece que es de nuestras más antiguas porque descendemos de los alemanes." La solemnidad de su *anacrusa* dentro de un compás *simple* y *binario* —o *cuaternario*—[8] ofrece un espacio de peso y reflexión singular en las *suites* de Bach, cuyo origen comparte. Por contraste le sigue la *courante* —también llamada *corrente*—, más viva y de ascendencia italiana,[9] que al igual que la *allemanda* comienza su movimiento con la *anacrusa* y es de compás *simple* y *ternario.* En el centro de la *suite* está la *sarabanda,* danza que llega por el Imperio español y en cuyo origen encontramos el baile sensual y escandaloso que fuera prohibido por la Inquisición; Covarrubias la define como un *baile alegre y lascivo porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos.*[10] A ella el padre Juan de Mariana (1536-1623) le destina la más severa de las críticas en su obra *De spectaculis* (1609):

“ha salido estos años un baile y cantar lascivo en las palabras, tan feo en los meneos que basta para pegar fuego aun a las personas más honestas”,[11] y sin embargo, pese a la condena del padre Mariana, de Fray Antonio de Camós en su obra *Microcosmia y gobierno universal del hombre cristiano* (1592), de Leonardo de Argensola en su *Memorial sobre la representación de comedias* (1598), de Alfonso López Pinciano en su *Philosophia Antigua poetica* (1596) o la de Fray Juan de la Cerda en *Vida política de todos los estados de mugeres* (1599), la *zarabanda* cambia en su nombre la z por una *s,* cambia de imperio y de siglo y se convierte en la danza lenta y profunda, centro mismo de la *suite.* Su compás habitual, *tético, simple* y *ternario,* de carácter nostálgico, se da en una meditación que hace difícil creer que hacia 1583 hubiera una ley que la prohibiera, bajo penas tan severas como los azotes, las galeras o el destierro.

Para compensar el aire reflexivo de la *sarabanda* viene una danza elegante y cortesana de origen francés; ésta puede ser el *minueto* —antecedente del *vals*—, de compás *simple* y *ternario,* o la *bourrée,* o bien la *gavota* —siendo *anacrúsicas* y *binarias* las últimas dos. Bach, en sus seis *suites* para violonchelo hace las primeras dos con *minueto,* la tercera y cuarta con *bourrée* y las úl timas dos con *gavota.* A diferencia de las anteriores, estas danzas son dobles, es decir que después de la estructura *AB* viene otro movimiento igual (otra pequeña *bourrée, gavota* o *minueto)* que contrasta con su hermana mayor: una *ab* minúscula con su repetición, al final de la cual se regresa a la primera para dar un sentido de unidad a todo el movimiento. Para finalizar de modo brillante está la *giga,* aportación de la Europa insular, de carácter popular y vivo, en cuyo compás *compuesto* y *binario* el instrumento hace gala de destreza y virtuosismo entre los vigorosos saltos expresados por su *anacrusa.*

Al igual que en la música instrumental, las *variaciones* o *diferencias* dieron origen también a ciertas danzas como la *pasacalle* o la *chacona,* lo que ofrece a la *suite* otro tipo de *movimientos* —de danza y musicales— con una estructura diferente a la *AB,* abriendo el paisaje a un nuevo rompecabezas con un número infinito de soluciones. Piezas que ensamblan en más de un sentido y que forman parte de un interminable ballet de naciones donde habitó, al igual que en la obra de Molière, el noble carácter de distintos pueblos. En una época en que el cisma de la fe fragmenta el mapa de Europa, la música de danza da ocasión a reagruparla en un deleite reflexivo, alegre, sensual, elegante y vigoroso, tal que los mismos dioses no conocieron.

LAS FORMAS INSTRUMENTALES

—...La música está ahí simplemente para hablar de aquello que las palabras no pueden. En ese sentido, no es ella del todo humana. ¿Se da cuenta usted ahora que la música no es para el Rey?

—Me doy cuenta que ella es para Dios.

—Entonces se equivoca usted, porque Dios habla.

Pascal Quignard, *Tous les Matins du monde*

Hubo que esperar casi setecientos años para que las primeras tradiciones vocales occidentales pudieran tener una forma de escritura independiente de la palabra. Desde la Iglesia de Bizancio hasta Guido D'Arezzo la escritura musical se fue alimentando, en medio de una vasta geografía, de memoria y versos para hacer sobrevivir una tradición rica y compleja, hasta lograr que su escritura fuera la escritura del sonido. Y desde el año 1000, en que D'Arezzo nos regalara la escritura musical, hubo que esperar otros seiscientos años para que ésta no fuera la expresión condicionada de la palabra ni de la danza, sino que tomara la forma de su propia abstracción. Formas puramente instrumentales, indepen-

dientes de cualquier otra referencia. Escritura musical para el pensamiento musical.

A imitación de la danza, la música había organizado parte de su discurso, pero fue sobre todo a través de la palabra como la música adquirió sus formas, desde las celebraciones de las primeras iglesias cristianas, pasando por la complejidad polifónica del organum y el *motete,* la *lírica vernácula,* la claridad del *madrigal* y finalmente la ópera, el *oratorio* y la *cantata* barrocas. Ya no es ahora sólo la escritura la que se independiza de la palabra, sino la forma. La revolución armónica del *barroco* expresada en el *bajo continuo* permitió el florecimiento de formas instrumentales. Lo que antes se cantaba ahora nace sonando: la *sonata barroca.*

A diferencia de la *sonata* del periodo *clásico* —perfectamente definida y en torno a la cual se desarrolla todo el estilo de lo que después se llamará *la primera escuela de Viena* —, la *sonata barroca* encierra aún muchas posibilidades y una multiplicidad de formas. Sin embargo, aunque existe un grado de ambigüedad, adquiere, por oposición a la *cantata* y a la *toccata,* una serie de características que le dan estructura. En la *cantata* es la voz la que conduce el trazo melódico, articulada en sus partes por un texto —generalmente sacro —, y se distingue de la *misa* por lo específico del rito, de la *ópera* por la vocación escénica de esta última, y del *oratorio* por su dimensión, siendo éste generalmente más grande.

La diferencia que separa la *toccata* de la *sonata* yace en su ejecución instrumental: mientras que la *toccata* es el ejercicio de tocar, tañir o pulsar los instrumentos de tecla —como el órgano y el clavecín— o de cuerda tañida —como el laúd y la *theorba—,* la *sonata* es el sonar de los instrumentos de aliento —como las flautas y oboes—, o los instrumentos de cuerda frotada —como el violín y la gamba. Aunque es verdad que constituyen un buen ejemplo de *sonatas barrocas*

las más de quinientas que Domenico Scarlatti (1685-1757) escribió para clavecín y que dedicó a María Bárbara de Portugal (1711-1754), reina de España. Sin embargo, la primera forma de *sonata* recurre ante todo a la posibilidad de oponer voces, derivada de la independencia melódica. Dos voces dialogan al amparo del *bajo continuo,* del cual se desprende todo el movimiento armónico; tres elementos: las *trío sonatas.*

En la misma época que Monteverdi, y también en Venecia, Salomone Rossi (c.1570-1630), músico judío y violinista, tiene la doble conciencia de voces e instrumentos. Sus versiones polifónicas sobre los antiguos cantos hebraicos encuentran la contraparte instrumental en su obra *Il primo libro delle sinfonie et la galliarde* (1607). Buena parte de este texto de Rossi está escrito a tres voces: dos superiores y un bajo. El camino que se traza de este libro al de Giovanni Legrenzi (c.1626-1690), *Sonate a Due violine et violone* (1655), es el de la definición instrumental. La armonía tonal ofrece a la *sonata* la posibilidad de hacer una obra en diferentes movimientos, en varias partes que contrasten entre ellas gracias a la relación que puedan tener por un plan armónico general que va desde el primero hasta el último movimiento. Ambos elementos —el diálogo de voces y el contraste de movimientos— hacen que la *sonata* sea capaz de recibir sus herencias tanto de la voz clerical como de la danza. Las *trío-sonatas* podrán ser de *cámara —sonata da camera—* si sus movimientos son el resultado del balance de diversas danzas, y de *iglesia —sonata da chiesa—* si sus movimientos no se refieren sino a un carácter, en cuyo caso el orden será generalmente *Largo-Allegro-Largo-Allegro*. Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) es el primero en trazar esta distinción sobre los dos tipos de *sonata.*[12] Si la historia de la música fuera, a partir del barroco, la historia de las formas ins-

trumentales que buscan una expresión de largo aliento y la ampliación de sus recursos para exponer cada vez ideas más precisas y desarrolladas, entonces el nacimiento de la *sonata* es el de la estructura que tenderá a deformarse para ajustarse a las peticiones de cada generación.

Las grandes formas vocales siguen siendo un parámetro de éxito para toda esta generación, lo mismo que para la siguiente. Autores como Bernardo Pasquini (1637-1710), Alessandro Stradella (1639-1682) o Alessandro Scarlatti (1660-1725) debieron buena parte de su éxito a la escritura de *óperas, oratorios, misas, motetes* y *cantatas.* Música siempre a la caza de textos inspirados o ingeniosos, para dar alcance a grandes estructuras y también, probablemente, para ganar el aprecio de un público que aplauda en el teatro las ocurrencias de una *ópera,* o el favor de algún protector que goce de poder religioso, estatal o de ambos. La composición de una obra sobre un texto que celebre una fecha o algún personaje notable, el encargo de una misa o cualquier obra sacra para una ocasión solemne, formaban parte del cotidiano quehacer de un músico en el desarrollo de su carrera, para establecerse en algún centro de influencia bajo la protección de un buen patrón o mecenas. Música con palabras familiares al poder.

En ese sentido, el caso de Arcangelo Corelli (1653-1713) es todavía más notable y significativo. Su obra, limitada a seis Opus, es sólo instrumental, y aun así es el músico de mayor influencia en la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII. Vivió en Roma la mayor parte de su vida y estuvo asociado a las grandes personalidades de su tiempo. En estas seis publicaciones de Corelli está la definición de la música instrumental. En ellas el *trío sonata,* la *sonata* y el *concerto grosso* establecen el futuro de la música occidental. A partir de este momento la experimentación, la construc-

ción, la definición de cada generación musical se resuelve en gran medida entre las formas instrumentales.

Al ser tan reducido el número de sus obras, Corelli nos dibuja con claridad, a través de sus seis Opus, la trayectoria de posibilidades que sigue cada forma instrumental. Cada publicación está constituida por un grupo de 12 obras. El diálogo que mantienen dos voces y el bajo continuo en el *trio sonata* que constituyen los primeros ciclos —dos *da chiesa,* el Op.1 (1681) y Op.3 (1689), y dos *da camera,* el Op.2 (1685) y Op.4 (1694)— contrasta con el Op.5 (1700) —*sonatas* para violín y continuo—, donde el autor se concentra más en las posibilidades del instrumento dando forma a la técnica moderna del violín a lo largo de todo el ciclo y que, de ahora en adelante, se erige como punto de referencia obligatorio para cualquier violinista.

Que en Corelli encarne la técnica moderna del violín, no es sino espejo de lo que sucede en Italia. El violín es la metáfora del barroco italiano, a través de él se concibe todo un periodo musical y se proyecta hacia el resto de los centros musicales en Europa y América. Los grandes lauderos italianos de los siglos XVI, XVII y XVIII —Amati, Guarneri, Stradivari, Guadagnini— crean instrumentos adaptados a las nuevas posibilidades de los virtuosos, quienes ejecutan obras que demandan cada vez más recursos instrumentales, en una espiral constante de laudería, composición y ejecución.

La idea del *concerto grosso,* es decir la de concertar dos grupos instrumentales sobre el movimiento del continuo, es de alguna manera la ampliación del *trío sonata,* al hacer dialogar ya no dos instrumentos sino dos conjuntos instrumentales; uno más ligero y virtuoso —el *concertino*— cuyo interlocutor es otro —el *ripieno*—, una especie de coro griego que comenta y magnifica las ideas musicales. Ya Stradella —cuya formidable historia merecería más atención de

nuestra memoria, lo mismo que su música que es aún más de memoria digna— había publicado algunas obras con esta forma bajo el nombre de *sinfonias.* Más tarde Giuseppe Torelli (1658-1709) retomaría la estructura al publicar en 1709 un ciclo bajo el nombre de *Concerti Grossi.* El Op.6 de Corelli son 12 *concertos grossos,* publicados póstumamente (1714), y son el resultado de una escritura atenta a la experiencia musical de muchos años, como maestro de capilla y violinista. No es que Corelli inventara ninguna de las formas instrumentales, pero la definición que éstas adquieren a través de su obra ilumina y difunde una escritura musical independiente de cualquier cosa que no sea la música misma, sin textos emocionantes ni voces sagradas o misteriosas; una música para hablar de aquello que las palabras no pueden.

Igualmente interesantes son las dedicatorias de las publicaciones de Corelli. No sólo porque nos hablan del contacto que este autor tuvo con los diferentes centros de influencia italianos y extranjeros, haciendo de principio de la suya una música cosmopolita y europea en el amplio sentido de la palabra,[13] sino porque así como el violín encarna el barroco italiano, los dedicatarios de sus obras encarnan el pensamiento de la época y la modernidad ilustrada. Las dedicatorias que en vida hiciera Corelli de sus publicaciones reflejan una sociedad que busca la cordura cartesiana, la modernidad racional, y es para ella que nacen estas formas.

La soberana María Cristina de Suecia (1626-1689), hija de Gustavo II Adolfo de Suecia (1594-1632), *El León del Norte,* dio fin a la guerra de los 30 años cuando ella todavía no los cumplía; vio los últimos días de René Descartes (1596-1650); compartió el tiempo y el esplendor de Luis XIV y Felipe IV, y, siendo hija de un rey que defendió la religión protestante por todo el norte de Europa, abdicó al trono para abrazar la

locura de la fe católica. En Roma, María Cristina tiene por maestro de capilla a Arcangelo Corelli, quien le dedica su Op.1.

Las *sonatas* del Op.2 están dedicadas al cardenal Benedetto Pamphilli (1653-1730), libretista y sobrino nieto del papa Inocencio X; las del Op.3 a Francesco II, duque de Modena (1660-1694), quien fuera alumno de Bononcini y hermano de la reina de Inglaterra; las del Op.4 al cardenal Pietro Ottoboni (1667-1740), aquel en cuyo palacio ocurrió, según se dice, la famosa justa musical entre Scarlatti y Händel. El Op.5 está dedicado a Sophia Charlote de Hanover (1668-1705), la joven segunda esposa de Federico I de Prusia (1657-1713), que muriera a los 36 años, amiga cercana de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716).

Y así, los Op.1 y 5, el primero y el último que Corelli editara en vida, están dedicados a María Cristina de Suecia y a Sophia Charlote de Hanover, respectivamente; la amiga de Descartes y la amiga de Leibniz, promotoras de las nuevas academias de ciencias y artes, donde transita el pensamiento de la nueva razón filosófica, ese que ilumina todavía nuestros días, espejo de la modernidad y el futuro de las ideas, como la obra de Corelli que alumbra este pensamiento sin palabras y que no puede escapar a la nueva razón poética ni a la antigua locura.

EL CONCIERTO BARROCO

L'Ospedale della Pietà y sus conciertos

> No conozco nada tan voluptuoso y conmovedor
> como esta música: La riqueza del arte, el gusto
> exquisito de las cantantes, la belleza de las voces,
> la ejecución precisa, todo en estos deliciosos
> conciertos está destinado a producir una impresión
> que no corresponde al hábito, y de la que yo dudo
> pueda salvarse corazón de hombre alguno.

J. J. ROUSSEAU, *Confesiones,* libro VII.

La versión apócrifa que se inventa Alejo Carpentier sobre la génesis de la ópera *Montezuma,* de Antonio Vivaldi (1678-1741), en su novela *Concierto barroco* (1974), magnifica la idea del *concerto grosso* y despierta nuestro apetito por la Venecia de la primera mitad del siglo XVIII y sus *Ospedale,* que se vuelven, en la visión de un escritor del siglo XX, punto de concierto de muchas voces literarias, históricas y musicales. Junto a *l'Ospedale dei Mendicanti, l'Ospedale degli Incurabili* y *l'Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo, l'Ospedale della Pietà* era uno de los cuatro centros caritativos donde la República veneciana recibía a las niñas, ya fueran huérfanas, bastardas o verdaderamente indigentes, para educarlas y dotarlas para el matrimonio o para la vida conventual. Ya sea por la retribución económica que los conciertos ofrecían, ya por el peso específico que la tradición musical tenía en Venecia, el interés que despertaba la formación musical hizo que estas instituciones, además de ser hospitales y orfanatos, fueran conservatorios del más alto nivel en Europa. [14] La pasión que encendían las alumnas de *L'Ospedale della Pietà* —como bien lo describe Rousseau en sus confesiones— durante sus célebres conciertos es la esencia misma de la forma del *concierto solista.* Y ésta adquirió buena parte de su definición en los ciclos que Vivaldi desarrollara para las religiosas y huérfanas que en estos centros musicales, especie de primeros conservatorios, eran espejo —lo mismo que el carnaval veneciano— de la expresión del barroco.

El desarrollo de la técnica instrumental necesitaba de una forma puramente musical que le permitiera exponerse en un marco protagónico. Después del *concierto grosso* —definido por Corelli en su Op.6—, lógicamente el siguiente paso fue concertar no a dos grupos instrumentales sino a un *solista* —en sustitución del *concertino—,* que hiciera gala de los

recursos de su instrumento en diálogo con el *ripieno,* bajo la medida armónica y temporal del *bajo continuo.*

Pudiera parecer contradictorio que una forma basada en la voluptuosidad y la exhibición del dominio instrumental se desarrollara en torno a un monasterio; sin embargo en la música el virtuosismo va más allá de la superficial y vacua vanidad; cumple con varias funciones. Una de ellas supone el incremento y la expansión de las posibilidades del instrumento, dando pie a su evolución y la de su repertorio. El pensamiento musical de una generación se puede traducir también en las posibilidades técnicas de su tiempo, y el espejo claro de ellas es el virtuosismo. La otra función es la de seducir y sacarnos de nosotros mismos, rebasar nuestra capacidad de asombro. El virtuoso ofrece de inmediato ese deleite y esa conciencia. Su seducción no se ciñe sólo a la revelación de algo nuevo, inusitado, sino que causa a nuestros sentidos un placer que no controlamos, al que simplemente asistimos como en un sueño; voluptuosidad onírica de la que, al final y por connaturalidad, obtenemos algún conocimiento, una nueva alegría nunca antes conocida. Y así, el virtuoso del instrumento vuelve a tener la vocación de Orfeo en el origen de la música. La emoción de encontrar una ejecución semejante es tal que podríamos achacarle algo de diabólica tentación por la implacable sensualidad, aquella que años más tarde buscarán Paganini o Liszt. Y es el concierto la estructura formal que está diseñada para tal fin. Todo se concerta para favorecer el discurso del solista. Nada es así de voluptuoso y ningún corazón está a salvo, ni siquiera el de Bach, que sólo de los doce conciertos del ciclo *L'Estro Armonico* de Vivaldi transcribió seis: tres para clavecín (BWV 972, 976 y 978), dos para órgano (BWV 593 y 596) y uno para cuatro clavecines y orquesta (BWV 1065).[15]

Ya desde el Renacimiento se le reconocía a los instrumentos una clara independencia de la función de acompañamiento que los había caracterizado en el canto trovadoresco y madrigalista. En el siglo que precedió al barroco cada región tenía una tradición instrumental; el laúd en la Inglaterra isabelina y la vihuela en la corte de Carlos V son ejemplos de ello, con sus maestros cuya destreza causaba asombro y era tenida en alta estima. En Italia será el violín el que tanto en su construcción como en su ejecución y repertorio dará las luces de una técnica moderna instrumental. Donde hay buenos violines hay buenos violinistas y un catálogo de obras que los refleja. Y los ciclos *L'Estro Armonico* y *Il Cimento dell'armonía e dell'a inventione* son prueba innegable de que en *L'Ospedale della Pietà* había ambos.

Aunque abordó felizmente muchas formas musicales, Vivaldi era en principio un virtuoso del violín. Quizás por ello y porque contaba en *L'Ospedale della Pietà* con una agrupación generosa de alumnas también virtuosas —podríamos recordar tan sólo a Anna Maria della Pietà (c.1689-después de 1750) —,[16] a manera de laboratorio, pudo experimentar con esta forma. Vivaldi ensayó una infinidad de recursos, posibilidades y soluciones que dieron al *concierto solista* una estructura que terminaría por ser definitiva: la de tres movimientos con la disposición de *Allegro, Largo, Allegro.*

El barroco es la simultaneidad de muchas voces, cada una con una idea particular que se opone y encuentra relación, entre distancias, con las otras ideas y voces que habitan el mismo espacio y el mismo sentido. Desde el primer párrafo del *Concierto barroco,* Alejo Carpentier define la textura de su novela, polifónica y contrapuntística:

> De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, co-

ronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales… Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada…[17]

Espejo fragmentado de palabras e imágenes, este primer párrafo de Carpentier desdobla la palabra *plata,* oponiéndola a toda una suerte de consonancias, de modo que al final la *plata* se refleja con la *plata.* El contrapunto es distancia e intervalos. El movimiento simultáneo de las voces sugiere siempre el movimiento simultáneo de los espacios. El desdoblamiento de un punto de partida —o arribo— común supone la tensión del arco expresivo de las frases, como en un espejo. La idea de reflexión y especulación deviene en el reflejo de una nota con otra. De *plata los platos* es un fonema que se desdobla para que cada palabra tome su camino en el reflejo sonoro de la otra, con significados distintos pero dando sentido literario y sonoro a una misma frase. Y encontramos el mismo sonido repetido en diferentes palabras, que al establecer distancia entre ellas generan no una lectura lineal sino polifónica.

Carpentier comienza su novela en el lugar más barroco del mundo: América Latina. Hay una natural constitución barroca en los pueblos de esta región: su identidad se configura justo en este periodo y resulta de la mezcla de razas, costumbres y culturas en medio de una exuberante geografía que por sí misma es ya artificio del barroco. La casa del indiano en Coyoacán, la descripción de los bultos de viaje,

las referencias iconográficas, las gastronómicas, la escena de despedida galante y hasta la lista de encargos y pedidos de última hora, hechos al viajero por sus amigos y contertulios —"ésos, que sólo acuden a la memoria ajena cuando está uno con un pie en el estribo"— en la que destacaba la petición de un muestrario de mármoles italianos.[18] Todo es una acuciosa miscelánea donde nada está de más, cada detalle forma, por oposición a otra cosa, un discurso de distancias. Y así, en el momento en que, ya entrada la travesía y después de la sensible pérdida de Francisquillo, el indiano topa con Filomeno —el negro libre cubano, bisnieto del héroe *Salvador*—, éste, al contar la historia de su bisabuelo, no puede evitar que su narración sea una mezcla de voces entre las que encontramos desde los refranarios populares hasta el poeta Silvestre de Balboa Troya y Quesada —y su *Espejo de paciencia*—, pasando por el Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, de quien cita, justamente, un pasaje de natural disgregación. Cargados de una naturaleza barroca, estos dos personajes tendrán un encuentro con el barroco europeo, representado por la reunión apócrifa, mas no imposible, entre Vivaldi, Händel y Scarlatti, durante el carnaval veneciano; *concerto grosso* donde el *concertino* es el diálogo virtuoso entre los dos continentes, teniendo por *ripieno* a toda una ciudad y su fiesta permisiva. Hartos y aturdidos del desfile de máscaras blancas, verdes, negras y amarillas, se enfilan los cinco a un lugar donde se pueda hacer música. Es por lo menos curioso notar cómo, al igual que en el carnaval veneciano donde se pierde una identidad personal y lo impensable está permitido, en el *concierto* esta transgresión se da de modo natural y necesario. Presenciar la ejecución de algo que parece imposible nos produce asombro, y entonces nuestra inteligencia rompe con sus relaciones convencionales y se dispone a imaginar nuevas

formas de entendimiento. Si el arte es el sueño organizado, la contemplación de algo que en nuestra vigilia parece imposible

nos permite habitar esa otra realidad en donde están una nueva conciencia y una nueva comprensión. Hartos y aturdidos abandonan el carnaval de la ciudad para irse al otro, al del *cori* de las monjas de clausura, donde las máscaras son instrumentos que cambian los rostros de las somnolientas y desveladas internas.[19] La presentación que describe Carpentier de las alumnas de *L'Ospedale della Pietà,* hecha por Vivaldi, nos regala otra visión del *concierto:*

> El Maestro —pues así lo llamaban todas— hacía las presentaciones: "Pierina del violino"… "Cattarina del corneto"… "Bettina della viola"… "Bianca Maria organista"… "Margherita del arpa doppia"… "Giuseppina del chitarrone"… "Claudia del flautino"… "Lucieta della tromba"… Y poco a poco, como eran setenta, y el Maestro Antonio, por lo bebido, confundía unas huérfanas con otras, los nombres de éstas se fueron reduciendo al del instrumento que tocaban. Como si las muchachas no tuviesen otra personalidad, cobrando vida en sonido, las señalaba con el dedo: "Clavicémbalo"… "Viola da brazzo"… "Clarino"… "Oboe"… "Basso di gamba"… "Flauto"… "Organo di legno"… "Regale"… "Violino alla francese"… "Tromba marina"… "Trombone"… Se colocaron los atriles, se instaló el sajón, magistralmente, ante el teclado del órgano, probó el napolitano las voces de un clavicémbalo, subió el Maestro al "podium", agarró un violín, alzó el arco, y, con dos gestos enérgicos, desencadenó el más tremendo "concerto grosso" que pudieron haber escuchado los siglos —aunque los siglos no recordaron nada, y es lástima porque aquello era tan digno de oírse como de verse…[20]

Más parecido a una noche de Walpurgis, donde al amparo de las máscaras instrumentales toda transgresión es posible, el concierto terminará por transfigurar el canto que hace Filomeno, al reparar en un cuadro, iluminado repentinamente, donde una serpiente tentaba a una Eva flacuchenta y amarilla, demasiado envuelta en una cabellera inútilmente cuidadosa de su pudor. *Ca-la-ba-són, són, són,* canta el negro y el padre Antonio salmodia *Kábala-sum-sum-sum.* Diálogo

cuyo gozo y epifanía está en la desinhibida irreflexión de dos voces que así,

> en fila danzante y culebreante, uno detrás del otro, dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron tres vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorrieron las galerías, hasta que se les unieron las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero, y hasta la boba del desván que dejaba de ser boba cuando de cantar se trataba.[21]

La publicación en vida de los ciclos de *conciertos* de Vivaldi —curiosamente siempre en Amsterdam— le dio una enorme notoriedad europea, y nos habla de lo mucho que "el concierto ocupaba su actividad cotidiana". Colecciones como *L'Estro Armonico* Op.3 (1711), *La Stravaganza* Op.4 (1714-1715), *Il Cimento dell'armonía et dell'invenzione* Op.8 (1725), *La Cetra* Op.9 (1727), son ediciones de *conciertos* cuidadosamente ensambladas, realizadas con un enorme número que de ellos Vivaldi escribía, trabajaba y estrenaba en los célebres conciertos del *Ospedale della Pietà.* Al igual que en las obras de Lope o Calderón —donde se repiten gran cantidad de pasajes—, poco importa la reutilización de ideas y materiales a lo largo de su repertorio. La originalidad no sólo no era un criterio en esa época, era incluso un estorbo. La dimensión cotidiana de la música la sometía a una constante reinvención. La salud musical de la que gozan estos conciertos en su desbordante imaginación sonora, su equilibrio y su habilidad armónica, son pruebas de que no eran una tediosa repetición de sí mismos, ni tampoco un palimpsesto indefinido e ininteligible. En ese sentido el desafortunado comentario atribuido a Stravinsky, tan célebre por escandaloso, aseverando que Vivaldi escribió 400 veces el mismo concierto, está formulado por alguien cuya lectura histórica ya ha sido deformada por el estigma de la originali-

dad. La venganza que Carpentier le ofrece a Vivaldi, al toparse en el cementerio de Venecia con la sepultura del compositor ruso, nos regala una idea de las contradicciones y trampas que caracterizaron al siglo XX:

> Stravinsky dijo —recordó de repente, pérfido— que habías escrito seiscientas veces el mismo “concertó”. —Acaso —dijo Antonio—, pero nunca compuse una polca de circo para los elefantes de Barnum.[22]

En este anacronismo que sueña Carpentier, amparándose por el deseo cumplido del autor de *La consagración de la primavera* de ser enterrado en Venecia, pone en voz de Vivaldi una respuesta a la mala broma de Stravinsky y nos señala un punto débil de la música del siglo XX: la obsesión por la reconstrucción histórica de un pasado musical, partiendo de un juicio moderno desfigurado ya por un recorrido histórico irreversible, y atento más a la fragil razón antropológica que a la inevitable razón poética:

> Es que esos maestros que llaman avanzados se preocupan tremendamente por saber lo que hicieron los músicos del pasado —y hasta tratan, a veces, de remozar sus estilos—. En eso, nosotros somos más modernos. A mí se me importa un carajo saber cómo eran las óperas, los conciertos de hace cien años. Yo hago lo mío, según mi real saber y entender, y basta.[23]

Este juicio que desde el pasado hace el Preste pelirrojo de la música del futuro es un nuevo *concierto barroco* gracias a la fractura temporal que Carpentier remedia estableciendo un nuevo orden. A semejanza del *bajo continuo,* que también controla el pulso bajo el cual se organiza la música, los *mori de la torre del orlogio, atentos a su ya muy viejo oficio de medir el tiempo,* son ahora la medida temporal que permite que el concierto de Carpentier abra su contrapunto y multiplique sus puntos de arribo. En esta oposición de voces, Vivaldi, Händel y Scarlatti terminan por representar, también, una arrogante y superficial lectura europea sobre todo lo que sucede fuera de sí misma,[24] que desencanta al indiano:

> Según el Preste Antonio, todo lo "de allá" es fábula. —De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes "de acá" porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llaman "fabuloso" cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer —marcó el indiano una pausa—: No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso…[25]

Así, mientras él decide regresar a Coyoacán después de un decepcionante ensayo general de *Montezuma* —extrañado de lo mucho que, ahora cae en la cuenta, se siente *fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío*—, Filomeno toma camino hacia un concierto de Louis Armstrong, *nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio.*

Y así fue, el concierto heredó a la nueva tradición popular sus emocionantes características instrumentales —como la improvisación o la exposición del virtuoso—, su poder lírico, su vocación por el asombro, su voluptuosidad onírica, y hasta su nombre. Es verdad: *todo futuro es fabuloso.*

Es posible que la clausura diera a las internas de *L'Ospedale della Pietà* un aire de prohibición que encendía las pasiones de algún grupo selecto de auditores que tenían la fortuna de asistir a los conciertos de las alumnas de Vivaldi. Sin embargo, yo me inclinaría a pensar que lo anterior no es sino aderezo para la imagen de un grupo que constituía un ensamble perfectamente articulado, lleno de lirismo instrumental y virtuosismo. Lo que sí resulta notable, desde una perspectiva de género, es el hecho de que un ensamble como éste, del más alto nivel de ejecución, estuviera constituido sólo por mujeres. El asombro con que lo expresa en 1740 el Príncipe elector de Sajonia, Friederich Christian (1722-1763), no hace sino renovar en nosotros la curiosidad y el

deseo de conocer a estas *figlie della pietà* como instrumentistas.

El concierto fue una forma donde pudo acomodarse el ejercicio del virtuosismo instrumental, en el más amplio sentido de la palabra, oponiendo al solista con un grupo que lo acompaña. Este diálogo concertado supone, por un lado, todas las cualidades de la música barroca y, por el otro, una de las formas más estables y balanceadas de escritura musical. Tanto así, que trascenderá a este periodo y es prácticamente la única forma instrumental heredada del barroco que se ha mantenido en el catálogo de los compositores hasta nuestros días, a diferencia del *concerto grosso,* la *suite,* la *sonata barroca* de *cámara* o *chiesa,* e incluso el *preludio* y la *fuga,* que tuvieron menos auge en el periodo *clásico.* La voluptuosidad musical es la esencia misma del *concierto* y no hemos renunciado ni a éste ni a aquélla, por más reformas formales, académicas o armónicas que haya habido. Antes se renunció a la *tonalidad* del *concierto* y, pensando en aquellas muchachas de *L'Ospedale della Pietà,* me alegro.

LA FIESTA DE LOS LOCOS

¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto
semejante disparate, pues mal pueden amaridarse
las viejas y nobles melodías del romance,
las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos
maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros,
cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores!...

ALEJO CARPENTIER, *Concierto barroco* (capítulo II)

Estos indios paraguayos son, por naturaleza
como esculpidos para la música, de manera que aprenden
a tocar con sorprendente facilidad
y destreza toda clase de instrumentos,
y esto en un tiempo brevísimo.[26]

ANTON SEPP

El desprecio que vierte, cada que tiene ocasión, Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808) sobre el *Melopeo y maestro* de Pietro Cerone (1366-1623) y el *Escuela música* de Pablo Nasarre (1630-1730), revela el ingenio satírico de los escritores españoles de los siglos XVIII y XIX; una inteligente ironía que busca de modo razonable los caminos del pensamiento moderno y repudia cualquier lastre que impida su marcha. En el *Don Lazarillo Vizcardi,* Eximeno y Pujades encuentra buena y saludable cualquier ocasión para hacer blanco en los dos antiguos maestros:

> El alemán Fux a mitad del siglo XVIII ha escrito del arte de la música, y no da otras reglas de armonía que la de nuestros contrapuntistas, y explica muy por menor los artificios de fugas, cánones y trocados; bien que todo con mucha claridad y buen método, sin mezclar las sandeces, extravagancias y fábulas de que han atestado sus "Escuelas músicas" y "Melopeos" el P. Fr. Pablo Nassarre y D. Pedro Cerone, que son los evangelistas de los contrapuntistas de España.[27]

Pero la verdad es que el *Melopeo y maestro* es uno de los más completos compendios de teoría musical de su época, y el *Escuela música* dio fruto en compositores como José de Torres (c.1670-1738) o Joaquín Martínez de la Roca (c.1676-1747). Más parece que Antonio Eximeno desdeña en Cerone y Nassarre la expresión de dos siglos que marginaron a España de la ilustración europea. Esto se traduce musicalmente en el aparente vacío que hay desde Victoria hasta Albéniz. Ciertas ideas de Eximeno tendrían eco años después, a finales del XIX, durante la fundación de la música nacional española que Pedrell emprendiera.

Pero si bien es cierto que España y sus colonias y virreinatos no fueron las protagonistas del Siglo de las Luces, ni fueron la influencia de su inteligencia, también hay que decir que tampoco adquirieron sus vicios y que en torno a un muy otro espíritu, construyeron un discurso musical durante los siglos XVII y XVIII; un *barroco* cuyo valor está en un

verdadero mestizaje de sonidos, razas y geografías, incomprensible para la ilustración europea incluso en nuestros días. En pleno cisma de la Iglesia católica y frente a la austeridad reformista, España conserva la voluptuosidad de un arte que va a transitar entre el Renacimiento y el barroco, al sumar voces y espacios por donde pasan luz y sombra en cada una de las muchas capillas musicales de todo el imperio. En el siglo XIX, con la hegemonía musical de la *escuela de Viena,* no es difícil encontrar resentimiento contra cualquier agente que impidiera la secularización musical o el crecimiento en el ámbito instrumental. Y, sin embargo, el particular camino que siguieron España y sus dominios durante el *barroco,* que hasta ahora parece haber tenido una vocación más vocal que instrumental, no es un retroceso. Si en algún lugar el término *barroco* encarna una cultura con una extensión llena de belleza y novedad es en América, en las capillas musicales de la Nueva España. Frente al desarrollo instrumental europeo, las capillas hispanoamericanas encontraron un camino diferente de modernidad e invenciones que fue único, una fiesta de los locos que fue mal vista y condenada por un Siglo de las Luces y una Ilustración que terminó, después de un siglo de batallas en uno y otro continente, por establecerse y reducir a nada todo lo que no fuera razonable.

El *villancico* es la forma vocal más representativa de este barroco. Al ser cantado en la lengua vernácula, establece un vínculo para todo el imperio que representa la lengua española y para la particular deformidad de cada región. Su estructura, una alternancia entre *estribillo* y *coplas,* permite la exposición de ideas religiosas dentro de la reiteración de una poesía determinada por las muchas metáforas que el castellano tiene para describir los misterios sagrados.

Al espejo que retrata
Del cielo la claridad
Mire la fe
Pues luces le da.

Este "*villancico* a Nuestra Señora" de Cristóbal Galán (c.16301684) es uno de los más refinados ejemplos de esta forma en el siglo XVII. Definir a la Virgen como el espejo que traduce la luz divina al mundo, además de explicar un sentido teológico de la fe, genera un gusto devocional por la celebración, donde un texto extralitúrgico y en lengua vernácula acompaña un oficio. La popularidad del *villancico* está en ese espacio donde conviven reflexión y poesía de un modo accesible a cualquiera. En todas las capillas del Imperio la escritura del *villancico* era la tarea primordial de los maestros, y a través de él se perciben los cambios en la música española a lo largo de esos dos siglos.

Equivalente a la *comedie ballet* francesa o la *mask* inglesa, la *zarzuela,* cuyo nombre viene del palacio que la vio nacer, es el espectáculo musical que articula teatro y danza en España. Juan Hidalgo (1614-1685), cercano colaborador de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), es en ese sentido el correspondiente ibérico a Lully o Purcell, quien deja además de *villancicos* y *zarzuelas,* las primeras *óperas* españolas.

El siglo cambia y con él la casa real en España. Felipe V —*el Animoso* (1683-1746)— sucede en el trono a Carlos II —*el Hechizado* (1661-1700)—, último rey habsburgués. El paso de la casa de Habsburgo a la de Borbón lo acompaña una guerra de sucesión en la que participan las potencias de Europa. Su negociación concluye en el tratado de Utrecht (1713), donde España pierde buena parte de sus territorios.

Esta influencia que se da entre parentelas y casas reales tiene sus reflejos musicales. En el reino de Felipe V, primer rey Borbón, llegan a la corte figuras como Carlo Broschi *Fa-*

rinelli (1705-1782). Con su hijo Fernando VI *el Justo* (1713-1759) —más específicamente, con su esposa María Bárbara de Portugal (1711-1758)—, llega desde Lisboa el italiano Domenico Scarlatti, hijo de Alessandro. Ahí escribirá sus casi seiscientas *sonatas* para clavecín —que nos hablan de lo bien que debió tocar doña Bárbara—, abriéndole el camino a Antonio Soler (1729-1783), quien emula la estructura *AB* de la sonata en un *movimien*to de Scarlatti y deja más de doscientas. El catálogo de Soler se desarrolla entre los reinados de Fernando VI y Carlos III *el Político* (1716-1718). Su repertorio, tanto vocal como instrumental, apunta ya al afán ilustrado de Carlos III, a cuya corte llegará un joven Luigi Boccherini (1743-1805), espejo español, a través de su dilatada obra, de la claridad del periodo *clásico.*

Pero volviendo al auge barroco de principios del siglo XVII, encontramos a Antonio Literes (1673-1747) como violín de la Capilla Real. Con Literes el *villancico* se expande, incorporando los elementos de la *cantata* italiana. La *cantada* —equivalente español de la *cantata*— de Literes posee el esquema de *aria da capo, recitativos* y *arias* en forma de danza; en ella el estilo italiano y el francés dejan ver su influencia en una nueva corte, con nuevos ascendentes y cuyo gusto hace mudanza al gusto del resto de Europa. Junto a Literes, José de Torres es la figura más destacada durante la primera mitad del siglo XVIII. Maestro de la Capilla Real y editor, De Torres representa también la modernidad de la música española, al fundar una imprenta y divulgar los muchos tipos de obras que incorporaban las novedades formales de principios de siglo.

Es asombroso observar, entre la diversidad que supone este periodo, la permanencia del *villancico.* La coincidencia en él de Literes y De Torres nos habla mucho del valor de una forma capaz de asimilar a su discurso las diferentes vo-

ces por las que fue transitando, como bien lo define Juan José Carreras:

> Es revelador que ambos compositores coincidieran en el terreno del villancico, especialmente en su versión más moderna inspirada rada en la cantata italiana: el villancico seguía siendo en el siglo XVIII el género más plástico y receptivo al cambio y la innovación.[28]

Plástico y receptivo, el *villancico* detonará en América el sincretismo de las culturas a través de sus voces y acentos en torno a la devoción. Al establecerse como punto de encuentro de los distintos afanes musicales, el *villancico* dará forma y expresión a los elementos de una música popular naciente. La identidad latinoamericana es barroca y la permanencia del folclore es el asomo, en todos los sentidos, al glorioso repertorio que caracterizó a las capillas musicales de la Nueva España. Mientras que en Italia el barroco se forjó en torno al madrigal y la ópera por el camino de la retórica musical alrededor de la tradición clásica, en América siguió el camino de la mezcla y el mestizaje en torno al *villancico.* La lejanía de Europa permite una reinvención con una nueva libertad —una lejanía saludable—, cuya ruta se carga de significados. Se hace la música con lo que hay, y en muchos casos no es poco.

El espíritu de este barroco yace en la labor cotidiana de maestros, organistas, ministriles y cantores en las capillas musicales hispanoamericanas y se refleja en los manuscritos, obras y cancioneros, muchos de los cuales quedaron sepultados por una buena cantidad de razones históricas, de las cuales tal vez la más importante sea la inevitable violencia con la que la modernidad se asienta y que en América dio un siglo XIX lleno de guerras por la afirmación nacional y la independencia del pensamiento. La deformación del cotidiano ejercicio de esta música la fue marginando hasta reducirla, en el más afortunado de los casos, al acervo de al-

gunas bibliotecas, y en el peor, a destruirla. El trabajo dedicado y laborioso de investigadores y musicólogos desde hace más de cincuenta años nos ha devuelto poco a poco el eco de un pasado glorioso cuyo repertorio musical era el concierto de las voces indígenas, criollas, negras y europeas, en el esplendor de las capillas musicales que en América gozaban de la misma calidad que en Europa.

> Ninguna de las grandes catedrales que se edificaron en la América española dejó de contar, siguiendo el modelo de Sevilla o Toledo, con una capilla musical: un conjunto de músicos adscritos a la iglesia integrado por seis infantillos, un número de cantores hombres, un grupo instrumental, conocido a partir de la segunda mitad del siglo XVI con el nombre de "ministriles", un organista y un maestro de capilla [...] A lo largo de todo el continente, la música catedralicia alcanzó un esplendor, un auge asombroso, merced al florecimiento de magníficas capillas musicales.[29]

> —Andrés do queda el ganado
> —Puru cierto que no lo sé,
> que se a pantaro bona fe.
> —¿Y por qué?
> —Dizque vino un angelito volandito
> y cantaba tan bonito
> y deciva to patorcito que Jesucrito
> aquesta noche nacé
> y se a pantaro bona fe.[30]

Ejemplo de mestizaje musical es Gaspar Fernandes (c.1563-1629):

> El *Cancionero Musical* de Gaspar Fernandes es el testimonio manuscrito más antiguo del repertorio de villancicos y chanzonetas de toda América. Es, además, el único cancionero americano equivalente a los cancioneros ibéricos del Renacimiento.[31]

Gaspar Fernandes fue un músico y sacerdote portugués que en 1599 se embarcó hacia Guatemala. En 1606, de la catedral de La Antigua viajó a la ciudad de Puebla de los Ángeles, donde asumió el magisterio de capilla de la catedral y permaneció por casi un cuarto de siglo. Fue en Puebla donde elaboró su cancionero —trasladado a la catedral de Oaxa-

ca en 1653 por Gabriel Ruiz de Morga—, que reúne lo mismo versos de Lope de Vega que textos en guineo o náhuatl.

Cabe decir que Puebla, amén de ser una de las ciudades más importantes de la Nueva España y un punto estratégico entre la ciudad de México y el puerto de Veracruz, fue uno de los centros musicales de mayor esplendor en Occidente. Virrey de la Nueva España —al menos por unos días—, Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) es un personaje complejo. Nombrado obispo de la catedral de Puebla en 1639, arriba a la Nueva España en 1640 y su trayectoria puede ser leída de más de una manera; sin embargo, la fundación de la biblioteca que lleva su nombre, su apoyo a las artes y en especial a la música, abrieron en Puebla de los Ángeles un periodo glorioso de realización artística.

Muerta de amores venía
La diosa de los amores;
Salúdanla ruiseñores
Y por madre de la vida
Le daban la bienvenida
Perla a perla y flor a flor
A un portal los llevó amor
Y en la noche más helada...[32]

Imagen del esplendor palafoxiano y sucesor de Fernandes en Puebla fue el malagueño Juan Gutiérrez de Padilla (c.1590-1664). En su figura está la doble devoción de la música sacra y la popular. Obras en latín como *misas, motetes, salmos, himnos, vísperas, responsorios* o *pasiones,* se alternan con la lengua vernácula de la *xácara* —canción narrativa y anecdótica que viene de la jácara española—, la *negrilla*, hecha con el castellano deformado por la fonética de los esclavos negros, o el dúctil y generoso *villancico.*

Es posible que no todo el mundo compartiera el gusto por la celebración devota en la mezcla de obras sacras y vernáculas, pues donde hay mucho, por fuerza ha de haber de to-

do. Sin embargo, el mismo Cerone, en su *Melopeo y maestro* nos advierte, muy a su pesar, de las bondades del *villancico* en las celebraciones, pues estimulaba a esa gente perezosa en su piedad, incapaz de cumplir con las misas de obligación, para que asistiera a los oficios, incluso en aquellos fríos de la noche, gracias al encanto de esta música que los volvía devotos y vigilantes.

Albricias mortales que llega la Aurora
Y la noche triste parte vergonzosa.[32b]

Quizá el más importante compositor que tuvo la catedral de la ciudad de México haya sido Manuel de Sumaya (c.1680-1733). Sumaya ingresó como niño de coro de la escoleta catedralicia de México y fue alumno de Antonio Salazar, a quien sucedió como maestro de capilla en la catedral en 1713. Incursionó en la música dramática con *El Rodrigo* (1708) y *La Parténope* (1711), tal vez la primera ópera mexicana. En 1739 dejó la catedral metropolitana para ir a Oaxaca, en un audaz viaje, acompañando a su amigo y protector el obispo Tomás Montaño. Ahí residió como maestro de capilla desde 1743 hasta su muerte, después de la cual el cabildo compró su obra para el uso de la catedral. La importancia de Sumaya radica en principio, como bien nos dice Tello, en su música, pero también en su figura, a través de la cual podemos cuestionar nuestra lectura sobre la historia de la música y replantearnos el valor del trabajo musical de todo un continente:

> Ha pasado más de una década desde que, por vez primera, tuve en mis manos los empolvados papeles de música de un compositor entonces desconocido para mí. Y para muchos. Sabían de él algunos especialistas. Su nombre era una simple ficha de diccionario, un dato suelto en el mar de información dispersa sobre la música colonial. Beristáin y Souza y Olivarría lo ponderaron por ser el autor de la primera ópera mexicana; Alba Herrera y Miguel Galindo lo mencionan de volada; Saldívar se detuvo con insuficiente propiedad en él; Jesús Estrada y Robert Stevenson atinaron a transcribir su música. Poca, pero bastante para el momento y las condiciones en que se hi-

zo. Stevenson fue más allá: juntó un rompecabezas de datos sueltos y reconstruyó, a partir de ellos, el perfil de un gran compositor. Pese a eso, todavía su nombre es ajeno a cualquiera que no sea un melómano más o menos enterado. El gran público le desconoce. El "establishment" musical le ignora. Y buena parte de su enorme producción musical sigue siendo una pila de empolvados papeles soportando el afán destructor del tiempo y la débil memoria histórica de los hombres.

Hablo, y no lo doy por supuesto, de Manuel de Sumaya, el gran maestro de capilla de las catedrales de México y Oaxaca y el músico más significativo de la primera mitad del siglo XVIII en el virreinato de la Nueva España.[33]

Si nuestra actual curiosidad por el *barroco* es legítima y si todo el movimiento que desde hace casi medio siglo interroga formas de interpretación e investiga catálogos y autores, es honesto ante las preguntas que se hace, y ante documentos que desafían toda esquematización de un pasado musical, sin temor a encontrar respuestas que contradigan nuestros tradicionales axiomas, si en esta reinvención del *barroco,* que nos ha devuelto la frescura tímbrica de los instrumentos antiguos, hemos estado dispuestos a recuperar elementos que habíamos perdido, entonces quizá podamos revalorar a través de la figura de Sumaya, contemporáneo de Vivaldi, Händel y Bach, una multitud de obras y autores. Es verdad que este repertorio no tuvo, para la música occidental, la influencia de Bach o Händel. Pero también es cierto que un autor como Bach recuperó su peso específico después de un largo periodo de olvido y que la nueva concepción de su obra, producto de esta reinvención, ejercerá nuevas formas de influencia. Tal vez éste sea el momento de preguntarnos con toda honestidad si la obra de autores como Sumaya o Jerusalem tiene la misma representatividad histórica de un periodo que la de Bach o Händel. Toda comparación es inútil e inevitable, y nuestra opinión es variable. Pero si somos capaces de librarnos del torpe prejuicio, tal vez redescubramos —no sin asombro y gozo— otro barroco, con una nueva concepción musical que alumbre nuestra in-

teligencia. Y la única forma de hacerlo será escuchando su música con la misma alegría y expectación con que oiríamos una obra desconocida —que no son pocas— de alguno de los compositores europeos que se han establecido como nuestra referencia musical.

Cuando el bien que adoro me deja sin mí
Y se ausenta al alto, eterno cenit,
¿qué puedo hacer si en mi amor es preciso sentir?
Morir, vivir, morir, vivir, no sé,
Más fineza es vivir y penar.
Sí, no, si en mi amor es preciso el sentir.[34]

El peregrinaje de los compositores ofrece también una geografía del *villancico.* Las novedades rítmicas que Juan de Araujo (1646-1712), quien llega a temprana edad al Perú, recoge e incorpora en su obra, van quedando esparcidas en los manuscritos que deja en las catedrales de Lima, Panamá, Cuzco y la actual Sucre, donde termina sus días. Araujo sería remplazado por Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) como maestro de capilla de la catedral de Lima. Sin ser clérigo, Torrejón y Velasco —casado y con hijos— permanece en el puesto por más de medio siglo y desde él contribuye al esplendor musical del Virreinato del Perú, adonde llega en 1667 amparado por su protector, el virrey Pedro Fernández de Castro. Torrejón nos deja además, sobre un libreto de Calderón de la Barca, la que hasta ahora es la más antigua ópera americana: *La púrpura de la rosa.*

La lejanía con Europa autoriza un pequeño margen de libertad para pensar y obrar. Esta mínima autonomía dio espacio a manifestaciones que si bien no hubieran sido imposibles en España, sí hubieran sido mucho más acotadas y restringidas. Un ejemplo pudiera ser el deseo que expresara Miguel de Cervantes de emigrar a las Indias, en la suerte editorial que corrió su célebre *Quijote* en América, o en la prohibición de ciertos pasajes por la Inquisición española.

Otro de los más hermosos y afortunados ejemplos de la lejanía con Europa, en medio de una voluptuosa creatividad, es el de las *Reducciones jesuíticas.*

A principios del siglo XVII la Compañía de Jesús funda en las aisladas regiones de América del Sur una serie de comunidades (llamadas *reducciones)* en lo que ahora es Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay. Los jesuitas fueron desde su fundación una de las órdenes más contrastadas que ha habido dentro de la Iglesia católica. Aprovechan la visión del pueblo guaraní para, en torno a la evangelización, crear sociedades aisladas de los centros urbanos gobernados por españoles y portugueses, donde los indígenas son convertidos a través de la música barroca que ellos mismos interpretan y componen. Es posible que la aceptación de estos pueblos estuviera condicionada a la posibilidad de negociación, por medio de los sacerdotes jesuitas, con una corona española en expansión. Los misioneros aprendieron el guaraní y emplearon la música como el mejor medio de catequesis.

Pierre Francois Xavier de Charlevoix (1682-1761), en su *Historia del Paraguay,* describe que los primeros contactos con los misioneros eran los conciertos que éstos daban en las orillas de los ríos, para luego explicar lo que habían tocado a este pueblo de *cantores por naturaleza, como los pájaros.*[35] No sabemos hasta qué punto la exaltación de las reducciones como utopía social puede ser exagerada; lo que sí hemos podido ir descubriendo, a través de los testimonios y registros de quienes visitaron o trabajaron en ellas, es que la musicalidad de los indígenas era tal que las capillas musicales, además de tener un lenguaje propio, un *barroco misional* —incluyendo la laudería con su variedad de materiales de construcción, provenientes de una exuberante naturaleza—,

alcanzaron cimas inéditas de creación y ejecución, tanto vocal como instrumental:

> Cantan muy bien, con mil tonadas y cantares devotos y, de noche, en acabando de rezar, en sus casas, suelen cantar, que no parece sino un paraíso.[36]

El primer jesuita que enseñó música en las misiones fue el hermano francés Louis Berger (1584-1639), y el segundo el belga Jean Vaisseau (1584-1623), quien había sido músico en las cortes de Austria y España. Su principal obra fue dejar una escuela de música en cada reducción, con la más depurada técnica de enseñanza, todavía en torno de la polifonía renacentista. Antonio Sepp (1633-1733) llega en 1691 a las reducciones, en el alba de un nuevo siglo, trayendo consigo el estilo del moderno barroco: el *bajo continuo*

> Lo característico del genio de los Guaraníes es en general la música. No hay instrumento, cualquiera que sea, que no aprendan a tocar en breve tiempo, y lo hacen con tal destreza y delicadeza, que en los maestros más hábiles se admiraría. Tengo en la nueva reducción de San Juan Bautista un muchacho de doce años, quien sin tropezar ni perderse toca, con una sonrisa, sobre el arpa cualquier aire, el más difícil y el que pide para otros músicos más estudio y práctica.[37]

Quizá por ello Doménico Zipoli (1688-1726), después de desarrollar una carrera musical importante en la Italia de principios del siglo XVIII y de terminar, en 1715, su *Sonate d'intavolatura per Órgano e Cembalo* y publicarla en 1716, se une a la Compañía de Jesús y en 1717 parte a las reducciones para vivir la locura de esta tierra sin mal. Fue para estos músicos que Zipoli escribió su *Principia seu Elementa ad bene pulsandum Organum et Cimbalum,* compendio de obras para el *clave* que enseñan a pulsar este instrumento y a servirse de él como *continuo.* Zipoli murió de tuberculosis en Santa Catalina, cerca de Córdoba, Argentina, en 1726.

La ilustración de Carlos III procuró un saber y rechazó otro. Con ella llegó la expulsión de los jesuitas de todos los territorios de España en 1767. El siglo XIX, tan importante

en la definición de las naciones latinoamericanas, perdió parte de su patrimonio cultural al insertarse en el concierto de las naciones. Las reducciones jesuíticas quedaron deshabitadas, sus templos incendiados y sus archivos saqueados. El mosaico musical del barroco guaraní quedó fragmentado y roto:

> Allí encontré ese cajón que tenía las partituras y del que conservo una fotografía del estado en que se encontraba. Era un desorden completo. Era prácticamente basura. Había, sin embargo, algunos libros más o menos intactos que los indígenas utilizaban en el coro. Más tarde me di cuenta que los indígenas utilizaban las partituras para las misas solemnes. Ellos no leían música ni comprendían para qué servían tales páginas. Pero habían visto que se ponían en el atril mientras se interpretaba la música y así siguieron haciéndolo. Vale decir que todo era parte de un ritual.[38]

Lo importante del trabajo documental de investigadores como Hans Roth, Robert Stevenson o Aurelio Tello es que han devuelto una vida cotidiana a este repertorio. Las nuevas ediciones de la música de las diferentes capillas musicales en la América española, no son sólo parte de las bibliotecas y punto de partida para las nuevas reflexiones musicológicas; son también parte de un repertorio que se ejecuta, graba y escucha cada día más. Y, al igual que los indígenas guaraníes, preservamos sobre el atril el misterio de esta música que ahora leemos gozosamente, y cuyo significado e influencia están todavía por ser descritos en la historia musical de Occidente.

EL ARTE DE LA FUGA

> La Música es el sueño organizado,
> el sueño que sin dejar de serlo ha pasado por el tiempo y ha
> aprendido del tiempo, ha aprovechado el tiempo.
>
> MARÍA ZAMBRANO, *El sueño creador*

> Se trata de una composición que no fue escrita
> ni para la voz humana ni para la de ningún instrumento,
> concebida al margen de toda realización sensorial,

> y que de todos modos es música, tomando la música
> como una pura abstracción.
> Quién sabe, decía Kretzschmar,
> si el deseo profundo de la Música es el de no ser oída,
> ni siquiera vista o tocada, sino percibida y contemplada,
> de ser ello posible, en un más allá de los sentidos y del alma misma.
>
> THOMAS MANN, *Docktor Faustus*

Imaginar música procura placer. La memoria que guardamos —al nivel que sea— de obras clásicas o populares forma parte de nuestra cultura, y dedicamos (consciente o inconscientemente) mucho tiempo a incrementar nuestro acervo musical imaginativo. El efecto de esta práctica es generalmente positivo: la espontánea evocación de una melodía, un ritmo o un acorde predispone nuestro ánimo, reduce el cansancio y nos llena de encanto.

> Cuenta con el añadido de llamar la atención hacia pensamientos que de otro modo se pasan por alto o se reprimen, y de este modo puede tener una función similar a la de los sueños.[39]

Según Anthony Storr, citado por Oliver Sacks, nuestra actividad cerebral musical espontánea, además de ser benéfica, es una cualidad de adaptación biológica. Aparentemente, existe una definición fisiológica de nuestra humanidad en la capacidad de percibir y recordar música:

> Nuestra susceptibilidad a la música requiere de hecho sistemas para percibir y recordar la música tremendamente sensibles y refinados, sistemas que superan todo lo que podemos encontrar en primates no humanos. Parece que estos sistemas son tan sensibles al estímulo procedente de fuentes internas —recuerdos, emociones, asociaciones— como al que procede de fuentes externas.[40]

Imaginar música otorga un placer diferente al deleite de oír un timbre específico, un sonido hermoso, al del sensual universo de escuchar voces e instrumentos. Imaginar nos otorga el placer de crear. Del mismo modo que leer un libro

es más gratificante que verlo realizado en una película, leer o recordar música —parcialmente o con todos sus detalles— nos pone en contacto con una forma de belleza que proviene de nosotros mismos, que no emana de algún razonamiento sino de padecer y ejercer la manifestación musical, de cantar con una o mil voces una estructura organizada de belleza.

Al carecer la música de un sentido unívoco —a diferencia de las palabras, la articulación de notas no está en lugar de otra cosa—, sus *formas* demandan de la memoria la identificación de una frase que se repite, una sentencia cuyo significado está en ella misma. Cada estructura formal —incluso las más libres— es, en cierto sentido, una manera diferente de formular una repetición. Las *formas de imitación* son aquellas donde la repetición se da por la imitación que una voz hace de otra. En consecuencia, son formas *polifónicas* —siempre hará falta una voz que cante y otra que la imite— y *contrapuntísticas,* porque al no transcurrir al mismo tiempo, se opondrán rítmicamente. El *canon* y la *fuga* son *formas de imitación* que se distinguen por su diferente manera de repetir. En el *canon* las voces imitan, frase por frase, el trazo completo de aquella que lo origina. Si esta imitación retoma exactamente las mismas notas, entonces se le llamará *canon al unísono;* si el movimiento es el mismo y las notas son iguales, pero con una octava de diferencia, entonces será un *canon a la octava;* si el dibujo melódico es el mismo, pero las notas están separadas a una quinta de distancia, entonces será un *canon a la quinta* y así con cualquier *intervalo.*

En la *fuga,* la estricta imitación se sitúa al principio, en la *exposición:* una voz canta un tema, el *motivo* de la fuga, una línea melódica que se distingue y que llamamos *sujeto.* Esta voz, después de exponer el *sujeto,* comienza un recorrido melódico llamado *contrasujeto,* mientras que otra reproduce

el *sujeto.* Después de que cada voz participante imita el *sujeto,* comienzan los *episodios:* pasajes de contrapunto libre, donde las voces conducen el discurso hacia algún punto de fuga.[41] Además de la *exposición* y el *episodio* podemos encontrar partes como la *reexposición:* una nueva *exposición* con alguna variante —ya sea en el orden de las voces o la tonalidad. Asimismo, muchas veces el episodio puede aparentar una *reexposición,* pero a la mitad toma otra dirección y nos deja la sensación de una falsa entrada.

También está la *stretta:* una rápida imitación de una figura breve —un fragmento del *sujeto,* del *contrasujeto,* o un fragmento melódico de algún *episodio*— que da la impresión de un espacio estrecho en el que las voces se precipitan para conducir con claridad la *fuga* hacia algún punto, generalmente sobre el final. Siendo tal vez la *fuga* la forma de escritura más rigurosa, es también la de mayor libertad. En efecto, si bien es cierto que el contrapunto requiere de leyes precisas, en la *fuga* no está determinado el orden de ninguno de sus elementos y sólo la *exposición* que da inicio resulta indispensable. La dirección que tome cada una dependerá de la relación y movimiento que haya entre las voces en cada *episodio.* De esta libertad deriva su expresividad,

> […] pues aunque es la más íntimamente unida a las emociones, resulta totalmente abstracta; carece de capacidad formal de representación. Podemos ir al teatro para aprender de celos, la venganza, el amor, pero la música —la música instrumental— no puede decirnos nada de estas cosas. La música puede poseer la maravillosa perfección formal, casi matemática, y puede poseer una ternura, un patetismo y una belleza desgarradores (Bach, naturalmente, era un maestro combinando estas cosas). Pero no tiene que tener ningún “significado”.[42]

Quizá la *fuga* sea la forma que más demanda de nosotros como oyentes. Inteligencia y poesía que se alimentan: entendimiento que genera deleite, deleite que descifra el entendimiento. Emancipadas de la palabra, las formas instru-

mentales heredaron los recursos de la ciencia de las voces, que tenía ya casi milenio y medio de acumular hallazgos. A diferencia de la literatura —cuya redacción es naturalmente lineal—, la superposición de voces en la música no contribuye a anular el sentido de cada una, sino a magnificarlo, porque ahora cada voz expresa una melodía y una distancia frente a las demás. Esa distancia se termina de recorrer y organizar en nuestra imaginación. Tal vez algo parecido sería, en el lenguaje literario, el uso de la metáfora. Del mismo modo que en la poesía nuestra capacidad de abstracción hace el recorrido de la metáfora —esa distancia que hay entre lo que cada palabra *es* y aquello otro que al mismo tiempo representa—, así en la música es nuestra imaginería la que articula y ordena —voluntaria o involuntariamente— las distancias entre las voces y sus movimientos; casi como en el cine donde, sin pensarlo, nuestra cabeza termina por dar sentido y movimiento a las muchas imágenes fijas que se nos proyectan —veinticuatro por segundo. Tal vez por ello el timbre, el instrumento específico que hace esta música, no es tan importante; su contenido —emocional y formal— no está en el sonido en sí, ni en lo particular del lenguaje instrumental, sino en la organización que detona en nuestra imaginación. Un ejemplo de ello son las *fugas* a tres voces para violín solo de las *sonatas* de Bach BWV 1001, 1003, 1005. Siendo que el violín sólo puede dar físicamente a un tiempo dos voces, una de ellas siempre se interrumpe; pero la organización musical es tan clara, el trazo de voz es tan lógico y consecuente, que es la imaginación la que formula la arquitectura de esta construcción.[75]

Bach dejó ejemplos claros —canónicos— en las *Variaciones Goldberg* BWV 988, obra basada en la forma de *tema con variaciones* y cuyo punto de partida es un *aria* de enorme aliento lírico escrita en dos partes de dieciséis compases ca-

da una, de la que derivan treinta variaciones que bien podrían estar divididas en grupos de tres; cada grupo comienza con un *canon:* el primero al *unísono,* el segundo a la *segunda,* el tercero a la *tercera* y así hasta el *canon a la novena.* Después de este emocionante viaje, la pieza número treinta y dos es el retorno al *aria,* en una recapitulación que dentro de un carácter simétrico establece el más perfecto equilibrio formal, como si en los treinta y dos compases del *aria* estuviera ya contenida toda la obra. Y si bien es un testamento de escritura contrapuntística, es innegable que su discurso está diseñado para el clave.

Bach explora la *fuga* con abundancia en toda su obra. Podríamos hablar, en particular, de los dos libros del *Clave bien temperado* BWV 846-893, donde la afirmación del nuevo clavecín, que busca el moderno temperamento que reparte *la coma pitagórica* entre sus *octavas,* genera en cada una la misma subdivisión de doce *semitonos* y permite que en un mismo instrumento se pueda hacer música en cualquier tonalidad. La solución teórica de la nueva afinación no era suficiente, necesitaba de un instrumento real que pudiera sustentarla: un clavecín bien temperado. Pero el instrumento por sí mismo tampoco es suficiente, necesita de un repertorio que demuestre su capacidad de recibir la tradición y generar belleza. Bach escribe para cada tonalidad *mayor* y *menor,* un *preludio* y una *fuga:* la estructura formal más libre junto a la más rigurosa. *El clave bien temperado* de Bach es la prueba de que tanto la construcción como la fantasía son posibles en la moderna solución a un antiguo problema. Todo el pensamiento de una época se traduce en el cuerpo mismo del clavecín.

Sin embargo, aunque las *Variaciones Goldberg* o *El clave bien temperado* son testamentos del *canon* y la *fuga,* no están escritos sólo para exponer el contrapunto, también para

demostrar un lenguaje particular instrumental: son la afirmación del clave. No así *El arte de la fuga* BWV 1080, cuya escritura a cuatro voces de sus quince *fugas* —al igual que la de sus cuatro *canones* a dos— evoca, más bien, aquella de los contrapuntos compuestos sin una intención en particular. Pues bien, no es importante el cuerpo sonoro que lo esgrime, sino el movimiento de las voces, su trazo y dirección, el punto de fuga hacia donde se proyecta y sobre todo la imaginación que detona en quien la escucha. Se puede discutir si esta obra se debe a un instrumento particular o no. Su abierta escritura en cuatro pentagramas, sin ninguna referencia, abre aún más su rango interpretativo. Las tesis que la ubican como esencialmente hecha para el teclado son plausibles, pero no definitivas, y en todo caso sus argumentos podrían apuntar también a una escritura destinada a ningún instrumento en particular.

Muchas de estas tesis surgieron en respuesta a quien consideraba esta obra como un mero ejercicio académico, como un esfuerzo pedagógico que no debía ser interpretado. No obstante, en algunos casos la obsesiva necesidad de justificar esta obra dentro del teclado, cancelando cualquier otra posibilidad, se asemeja a aquel quien, viendo que alguien señala algo en el cielo, posa toda su atención en el dedo. Hacer de *El arte de la fuga* una obra sólo para el teclado sería reducirla. Vale la pena, en beneficio de nuestra capacidad interpretativa, hacer hincapié en la exposición de los recursos del contrapunto, más que en los del instrumento. De este modo centramos la atención en el efecto que esta música ejerce sobre la imaginación: expansión de nuestra conciencia musical que concibe, junto con Bach, el sueño organizado.

El arte de la fuga BWV 1080 es una obra históricamente ambigua. Una primera versión de la que tenemos una copia,

de 1745 —todavía en vida de Bach—, ofrece una serie de contrapuntos en un orden determinado. Sin embargo la edición póstuma de 1751, hecha por su hijo Carl Philipp Emanuel, además de agregar el coral BWV 668, *Ante tu trono estoy,* añade una nueva serie de contrapuntos, entre los cuales hay una última fuga incompleta. La comparación de los manuscritos y textos que desde esa fecha hasta nuestros días se han acumulado dio origen a una variedad de ediciones de esta obra. En cualquier caso, podemos intentar imaginarla como la compilación de diecinueve contrapuntos: quince *fugas* y cuatro *cánones,* donde se exponen todos los recursos de este tipo de escritura.

En el *contrapunto I,* una *fuga* a cuatro voces cuyo *sujeto* transita a lo largo de toda la obra, deformado por los recursos propios del contrapunto, se establecen los elementos de una *fuga:* la *exposición,* una serie de *episodios,* una *cadencia* —sucesión de acordes que conducen a la *tónica* para construir un final. En el *contrapunto II* —amén de un distinto orden en la entrada de las voces— encontramos la variante rítmica del *contrasujeto,* a cuya figura se le aplica un *puntillo.* La alteración rítmica, producto de combinar una nota larga junto a una breve, determina los *episodios.* Vale la pena recalcar que el movimiento rítmico es uno de los recursos más necesarios en la polifonía y el contrapunto al ser, por definición, una forma que deriva de la oposición de diversas voces en el tiempo. Otro ejemplo de esto es el *contrapunto VI,* al insertar en el *sujeto* el puntillo al *estilo francés* —aquel con el que abrían las *overturas a la francesa.*

La simetría y el desdoblamiento de distancias que nos da el reflejo de una figura frente al espejo, nos permiten establecer una identidad entre un trazo y su contrario. La *inversión* de un *tema* es justamente el procedimiento mediante el cual se entona en el sentido opuesto, pero guardando la

misma proporción. Es decir, que si en el *contrapunto I* el *sujeto* hacía una *quinta* ascendente para luego descender por *terceras,* entonces el del III[43] y *IV* harán una *quinta* descendente que ascenderá por *terceras.* Las cuatro voces de esta *fuga* hacen la *exposición* de este modo en *inversión.* Este desdoblamiento en música, equivalente al trazo de líneas en un altar barroco, apela a la memoria de una melodía anterior, de modo que al ser imitada por su contrario nos parece estar frente a ambas.

En el *contrapunto V* las voces alternan su forma de imitación en la *exposición:* la primera en exponer lo hace en la *inversión,* las siguientes dos lo hacen *recto* —es decir, en el sentido original— y la última de nuevo en *inversión.* Como si *el sujeto* definiera un espacio y su *inversión* —aquella que aparece en el espejo, idéntica pero al revés—, y al alternarse en la *exposición* nos ofreciera la posibilidad de habitar, al mismo tiempo, los dos espacios. Así, el infinito trazado por el punto de fuga se dispara desde el vértice donde las voces convergen.

Pero si contraponer un *sujeto* y su *inversión* nos permite estar en dos espacios al mismo tiempo, la *aumentación* y la *disminución* nos permiten habitar diferentes tiempos en el mismo espacio. La *aumentación* es el procedimiento mediante el cual un *tema* cambia sus valores rítmicos por otros más largos, de modo que adquiere un aliento dilatado sobre la misma frase. La *disminución* es lo contrario: los valores son sustituidos por otros más cortos y la línea se contrae vigorosamente. En la *exposición* del *contrapunto VII* la primera voz canta el *sujeto* por *disminución* en su sentido original —*recto*—, la segunda lo hace *inverso* por *aumentación,* la tercera en *inversión* pero en *disminución,* mientras que la cuarta expone *recto* en una larga *aumentación.* A partir de este planteamiento la *fuga* se vuelve un devenir de *episodios*

donde la simultaneidad de voces *aumentadas* y *disminuidas* intercala, en diferentes sentidos, la imitación de un *tema* con múltiples semblantes. Nuestra imaginación se convierte en el vértice de tiempos y espacios alejados. Estos contrapuntos son el lugar ideal para las aportas de Zenón de Elea:

> Por eso en sueños todo es posible y real. Y la flecha llega a su blanco antes de haber partido o no llega nunca. Y Aquiles jamás alcanza a la tortuga…
>
> […] La creación humana, en tanto que proceso, se somete al tiempo, lo traspasa sin deshacerse de él, sin pulverizarse en él, sin ser arrastrada por él. [44]

Una *fuga* con un solo *sujeto* es una *fuga simple.* Con dos es *doble,* y su dificultad se incrementa al tener que hacer el contrapunto para ambos *temas.* Si bien es cierto que en una *fuga triple* o *cuádruple* —con tres y cuatro *sujetos*— se plantea una nueva dificultad, la posibilidad de una mayor relación entre melodías, que adquieren su propia identidad como *sujetos* de la *fuga,* crece cuando cada uno tiene un carácter expresivo que puede ser opuesto a los demás. Ya desde el *contrapunto XI* —una *fuga triple*— en el último *sujeto* aparece la firma de Bach; es decir, las notas *si bemol* (B), *la* (A), *do* (C) y *si natural* (H), en una figura de notas repetidas que avanza rápidamente. Pero la relación entre los *temas* de la *fuga triple* en el *contrapunto XIX* es quizá la más fuerte por el contraste que hay entre ellos. La longitud de aliento en el *primer sujeto* construye una larga *exposición* y un amplio *episodio.* El segundo sujeto ofrece un motivo con notas más breves; el *episodio* donde se oponen los dos tiene un contraste semejante al de la simultaneidad de la *aumentación* y la *disminución.* El tercero es de nuevo las notas B-A-C-H, pero ahora claramente definido en una *exposición* en que, después de dejar claro el *motivo,* comienza un *episodio* con los tres *sujetos,* y ahí se interrumpe.

Tras un milenio y medio de acumulación de sonidos y saber, de comprender y organizar la simultaneidad de voces,

el contrapunto barroco —y en especial la *fuga*— se convirtió en la culminación de la tradición occidental. La historia de la polifonía que viene desde las primeras iglesias, que maduró su pensamiento en la escritura de D'Arezzo, que pasó por el *organum,* el *motete* y el *madrigal,* por la polifonía a cuatro del *ars nova* y que en el Renacimiento estableció la cima de la polifonía *modal,* había alcanzado con la *armonía tonal* y la *modulación* una nueva claridad en la dirección del movimiento de las voces. Libre de palabras, desatenta al significado literal, la música había desarrollado durante el barroco las *formas instrumentales* que ofrecieron, en la variedad de los cuerpos tímbricos, un nuevo camino de abstracción musical. Pero más allá de ellos está esa música que no necesita de un cuerpo específico, que prescinde del esplendor idiomático, una música en un más allá de los sentidos. Esto es la *fuga.*

> El sueño es la aparición estática de la vida. Mas como la vida psíquica es en sí misma movimiento, suceso, el sueño es paradójicamente la inmovilidad de un movimiento, el absoluto de un movimiento. *Lo cual viene a suceder en el otro polo de la vida humana: en la creación lograda, y especialmente en el arte que es más movimiento que ningún otro: la música.*[45]

Oír el último contrapunto del *arte de la fuga* así como está, interrumpido, disuelto en un movimiento sin fin, es oír el reflejo de la muerte de Bach y del pensamiento polifónico. Con él se acaba una forma de hacer música, se interrumpe una cima de construcción sonora. Decir que el resto de la historia de la música es el desesperado esfuerzo por recuperar esta cumbre —este momento de enorme lucidez, de recobrar la voz de esta poesía—, sería mentir; pero es verdad. Tal vez sin saberlo, el periodo *clásico* asumió su pérdida al establecerse como el origen de un camino que avanza, en medio de una inusitada orfandad, en la búsqueda de un imposible retorno.

NOTAS AL PIE

[1] Históricamente, la afirmación tonal consistió en sustituir los *modos* que nos dieron los *ocho tonos* —provenientes del siglo IV, con los antifonarios de las primeras iglesias griegas y bizantinas, con Ambrosio en Milán y Gregorio en Roma— para quedarnos sólo con dos. El primero será el *modo mayor,* y la escala en que se basa es la *diatónica* que funciona de *do* a *do* en las teclas blancas de un piano. El segundo será el *modo menor,* que se ajustará al primero para poder compartir con él pasajes dentro de una misma obra, y la escala en que se basa es la que va de *la* a *la* en las teclas blancas del piano. Ambos presentan la ventaja de que cualquier nota puede ser —alterando el resto del conjunto de la escala para que permanezca con las mismas distancias en cada uno de sus grados— la que dé origen y nombre a la *tonalidad.* A partir de este momento dos fuerzas se establecen para hacer avanzar el discurso musical: el movimiento *cromático* (semitono por semitono) y el de *dominante – tónica.*

[2] El *temperamento* es un sistema de afinación específico siguiendo algún criterio, que ha cambiado a lo largo de la historia. Ya desde la coma pitagórica se observaba la imposibilidad de una afinación absoluta. Siempre se tiene que escoger algún criterio que permita una lógica y una belleza. Había una desigualdad entre los tonos y semitonos en la antigua división que favorecían en una tonalidad específica un intervalo determinado. Aún con el mismo sistema de temperamento las notas no eran las mismas entre un *modo* y otro. Cada tonalidad ofrecía, en su diferencia frente a las otras, una serie de particularidades sonoras y lógicamente una dificultad para transitar entre ellas. En términos modernos esto se podría expresar en el hecho de que en ese momento un *do sostenido* y un *re bemol* no eran la misma nota. Lo anterior constituye un problema cuando lo que se pretende es cambiar de una *tonalidad* a otra en una misma obra.

[3] Luys Milán, *Libro de Musica de Vihuela de mano intitulado el maestro,* Publikationen älter musiq, introducción y versión de Leo Schrade (1926), Breikopf & Härtel Wiesbaden, Leipzing, Alemania, 1976, p. XXX.

[4] Luys Milán, *Libro de Musica de Vihuela de mano intitulado el maestro,* Publikationen älter musiq, introducción y versión de Leo Schrade (1926), Breikopf & Härtel Wiesbaden, Leipzing, Alemania, 1976, p. XXX..

[5] Quiso la mala fortuna que las batutas de dirección fueran inventadas años más tarde, lo que obligó a Lully —este amante de la danza— a dirigir un ensayo del *Te Deum* como era costumbre: golpeando el suelo con un gran bordón con el que atinó a su pie, infectándoselo. Al negarse a la amputación de un dedo, tal vez por miedo a no poder bailar más, la gangrena invadió su cuerpo, lo cual dio ocasión a una danza macabra el 22 de marzo de 1687.

[6] La castellanización del nombre de estas danzas en la suite se hace desde el francés; de este modo la danza *allemande,* en lugar de ser traducida literalmente al español como *alemana,* se traduce como *alemanda.* De igual manera la *sarabande* española, al provenir de la suite se traduce como *sarabanda* y no como *zarabanda,* que es su nombre original.

[7] Una figura melódica o rítmica es *tética* si comienza con el principio del compás, es decir, en el tiempo fuerte; por el contrario, es *anacrúsica* si principia en los tiempos débiles, es decir a la mitad del compás, semejante a un estornudo.

[8] Después de toda una historia de notación rítmica se estableció al *cuarto* (1/4) —que tiene una natural subdivisión en dos, es decir *simple*— como unidad de los compases *simples* (2/4, 3/4 o 4/4). Si a un *cuarto* —también llamado *negra* — se le agrega un *puntillo,* aumenta la mitad de su valor, haciendo su subdivisión natural ya no en dos sino en tres, es decir, *compuesta,* y será la unidad de los compases *compuestos* (3/8, 6/8, 9/8 o 12/8). De este modo, los compases *simples* son aquellos cuya unidad se puede dividir naturalmente en dos, y los compases *compuestos* son aquellos cuya unidad es susceptible de dividirse naturalmente en tres. Un compás *binario* es aquel que tiene dos acentos, es decir dos unidades (2/4 si es simple y 6/8 si es compuesto); un compás *ternario* es aquel que tiene tres unidades (3/4 si es simple y 9/8 si es compuesto) y un compás *cuaternario* es el que posee cuatro unidades (4/4 si es simple y 12/8 si es compuesto).

[9] Así como hay *overturas a la francesa* y *overturas a la italiana* —las primeras más graves que las segundas—, hay *courantes* italianas y francesas. La *courante* francesa es de tempo más moderado y su compás suele ser de 6/8 o 3/2.

[10] Miguel Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes,* Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, España, 2005, p. 163.

[11] Miguel Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes,* Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, España, 2005, p. 165

[12] Podemos ver en los *consort sets* del músico inglés William Lawes (1602-1645) que ya desde el principio del siglo XVIII existían obras instrumentales que evocaban las formas vocales, dancísticas y de invención puramente musical. En estas obras de Lawes encontramos una lograda combinación de *arias, pavanas* y *fantasías.*

[13] Por recordar sólo un ejemplo de esta influencia podemos citar la fuga BWV 579 de J.S. Bach, basada en el *vivace* del trío sonata N° 4 del Op.3 de Corelli.

[14] Vale la pena mencionar que en México existía en la Nueva Valladolid —Morelia— *El Colegio de Santa Rosa* —actual Conservatorio de las Rosas—, que era un equivalente al *Ospedalle della Pietà,* donde, según nos cuenta Ricardo Miranda en su admirable ensayo sobre Antonio Sarrier, el gasto para papeles de música era sólo rebasado por el del chocolate.

[15] Estos seis conciertos de *L'Estro Armonico* no son las únicas obras que Bach transcribiera de Vivaldi, ni fue Vivaldi el único compositor italiano al que ocupara para transcribir, ni su reelaboración de obras se limitó a los italianos. Sin ir más lejos, Bach transcribió una gran parte de su propia música en obras

que, aun siendo compás por compás las mismas, cambian por entero al cambiar su universo tímbrico. Esto afirma la idea de la originalidad como elemento prescindible en la gran música. Éstos son, sólo por satisfacer nuestra curiosidad, los otros conciertos de Vivaldi que Bach transcribió: Op.4 N°1 (BWV 980); Op.4 N°6 (BWV 975); Op.7 N° 8 (BWV 973); Op.7 N°11 (BWV 594).

[16] Anna Maria della Pietà "debiera ser considerada figura central de la vida musical de la sacra Venecia, durante el último tercio de los trescientos años de la actividad musical dentro de las históricamente únicas fundaciones musicales venecianas. Más importante, ella personifica a diez generaciones de mujeres que fueron educadas durante una década para la profesión de músico dentro de los cori", dice Jean L. Baldauf-Berdes en su estupendo ensayo *Anna Maria della Pietà: The Woman Musician of Venice Personified.* Anna Maria del *violino,* de la *theorba,* del *cembalo,* del *violoncello,* de la *viola d'amore,* de la mandolina, maestra, copista, mujer de un poder musical incuestionable que despierta sobre nuestra curiosidad histórica y musical multitud de preguntas sobre su vida y la de los *Ospedali,* y más importante aún, sobre el rol cultural que desempeñaban estas huérfanas en la vida musical veneciana.

[17] Alejo Carpentier, *Concierto barroco,* Siglo XXI Editores, vigesimocuarta edición (bolsillo), 1997, p. 9

[18] Valga, para estimular la imaginación —si acaso nos llega la ocasión de hacer encargo a algún pariente o conocido que viaje lejos, en una época no contaminada por *Internet—,* conocer la lista entera de peticiones, amén de hacernos de una idea gráfica, literaria y musical de lo que es el barroco: "Esencias de bergamota, mandolina con incrustaciones de nácar a la manera cremonense —para su hija—, y un barrilete de marrasquino de Zara, pedía el inspector de pesas y medidas. Dos faroles a la moda boloñesa, para frontoleras de caballos de tiro, pedía Íñigo, el maestro platero —con el ánimo, seguramente, de tomarlos como modelos de una nueva fabricación que podría agradar a las gentes de acá. Un ejemplar de la 'Bibliotheca Orientalis' del caldeo Assemino, estacionario de la Vaticana, pedía el párroco, amén de algunas 'monedillas romanas' —¡vamos: si no resultaban demasiado costosas!— para su colección numismática, y, de ser posible, un bastón de ámbar polonés con puño dorado (no era forzoso que fuese de oro) de esos que venían en largos estuches forrados de terciopelo carmesí. El notario estaba antojado de algo raro: un juego de naipes, de un estilo desconocido aquí, llamado 'minchiate', inventado por el pintor Miguel Ángel, según decían, para enseñar aritmética a los niños y que, en vez de ajustarse a los clásicos palos de oro, basto, copa y espada, ostentaban figuras de estrellas, el Sol y la Luna, un Papa, el Demonio, la Muerte, un Ahorcado, el Loco —que era baraja nula — y las Trompetas del Juicio Final, que podían determinar un ganancioso Triunfo. Pero, lo más gracioso de todo era el ruego del Juez Emérito: para su gabinete de curiosidades, pedía nada menos que un muestrario de mármoles italianos, insistiendo en que no faltaran —de ser posible— el capolino, el turquín, el brecha,

parecido a mosaico, y el amarillo sienés, sin olvidar el pentélico jaspeado, el rojo de Numidia, muy usado en la Antigüedad, y acaso, también, algún trocito del lunarquela, con dibujo de conchas en las vetas, y, si no fuese abusar con ello de tanta amabilidad, una lajilla del serpentino —verde, verdoso, abigarrado, como el que podía verse en ciertos panteones renacentistas…”

[19] Es digno de mencionar que estas caras, que en cada concierto mudaban para adquirir la belleza sonora de su instrumento y de su voz, encendieron de tal modo el espíritu de Rousseau que buscó todos los medios para poder mirar de cerca a estos ángeles que vivían en la más rigurosa clausura, y tras haberlo logrado, nos describe en el séptimo libro de sus *Confesiones* la trágica decepción de encontrarlas ya sin la máscara del carnaval que el concierto les ofrecía, lejos de la belleza que él había anticipado: “Entrando en el salón, que guardaba a estas bellezas tan codiciadas, sentí un escalofrío de amor que nunca había experimentado […] Le Blond me las presenta una detrás de otra a estas famosas cantantes de las que yo conocía sólo la voz y el nombre. ‘Venga, Sophie…’ Ella era horrible, ‘venga Cattina…’ tuerta, ‘venga Bettina…’ la viruela la había deformado. Casi ninguna que no tuviese algún defecto notable. El verdugo reía de mi cruel sorpresa. Dos o tres me parecieron sin embargo aceptables: éstas no cantaban más que en los coros. Estaba desconsolado. Durante la merienda tratamos de sonsacarlas un poco y ellas se animaron. La fealdad no excluye la gracia y yo la encontraba en ellas. ‘No se canta de este modo sin alma’, me decía, ‘y ellas la tienen’. Finalmente cambió tanto mi manera de verlas de tal modo, que salí casi enamorado de estos feos rostros. Apenas y me atrevía a asistir a las vísperas. Tuve con qué sosegarme. Continuaba encontrando deliciosos sus cantos, y sus voces bien disfrazaban sus rostros, *mientras que ellas siguieran cantando yo me obstinaba, a despecho de mis ojos, en encontrarlas hermosas”,* Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions 2,* Garnier-Flamarion, París, 1968, pp. 58-59. Vale la pena decir que, *a despecho de los ojos de Rousseau,* es todavía mucho lo que queda por estudiar sobre las internas y la institución misma de *L’Ospedale della Pietà.*

[20] Alejo Carpentier, *op. cit.,* pp. 42-43.

[21] *Ibid.,* p. 46

[22] *Ibid.,* p. 54.

[23] *Ibid.*, p. 53.

[24] Hay que decir que en ese sentido, y reivindicando a Stravinsky, una de las fundamentales aportaciones que este compositor hizo al discurso musical del siglo XX —para quien era imposible seguir manteniendo la endogámica reelaboración de sus fórmulas expresivas— fue el asomar su mirada hacia otros continentes, otros universos sonoros considerados poco dignos e interesantes para la tradición clásica.

[25] Alejo Carpentier, *op. cit.,* p. 77.

[26] Carta citada por Ángel Camina, S.J., en *Música en las reducciones jesuíticas de América del Sur,* Missions Prokur S.J. Nürnberg, Asunción, 1999, segunda edición, p. 8.

[27] Antonio Eximeno, *Don Lazarillo Vizcardi,* tomo II, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1873, p. 31

[28] Juan José Carreras, texto del disco compacto *Más no puede ser. Villancicos, cantatas et al.,* Deutsche Harmonía Mundi, 1994, p. 7.

[29] Aurelio Tello, *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya,* Centro Nacional de Investigación, Documentación Musical "Carlos Chávez" "Tesoros de la música polifónica de México, Vol. VII, Archivo de la Catedral de Oaxaca", México, 1994, p. 13.

[30] Villancico a 6 del Cancionero de Gaspar Fernandes en *guineo,* lengua criolla también llamada *negrilla,* que era el español deformado por los esclavos negros.

[31] Aurelio Tello, texto del disco compacto *El Cancionero Musical de Gaspar Fernandes,* Quindecim recordings, 2003, p. 1.

[32] Fragmento de la *xácara* "a la xácara xacarilla" de Juan Gutiérrez de Padilla.

[32b] Del *villancico* "Albricias mortales que viene la Aurora", dedicado a la Virgen María, de Manuel Sumaya

[33] Aurelio Tello, *op cit.,* p. 11

[34] Del *villancico* "Cuando el bien que adoro", para la fiesta de la Ascensión de Jesucristo, de Tomás de Torrejón y Velasco.

[35] Francois Xavier de Charlevoix, citado por Ángel Camiña, S.J., en *Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur,* Missions Prokur S.J. Nürnberg, Asunción, 1999, segunda edición, p. 7.

[36] Padre Provincial Oñate, citado por Ángel Camiña, S.J., en *Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur...,* p. 7.

[37] Citado por Luis Szarán, Gisela Von Thümen y Clemente McNaspy en *Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur...,* p. 10.

[38] Hans Roth, citado por Gisela Von Thümen en *Música en las Reducciones Jesuíticas de América del Sur...,* p. 6.

[39] Oliver Sacks, *Musicofilia (Relatos de la música y el cerebro),* Anagrama, Barcelona, 2009, p. 59.

[40] *Idem.*

[41] Sin organizarse de la misma manera en el tiempo, la *fuga* barroca y el *punto de fuga* en la plástica buscan —y encuentran— el mismo absoluto del movimiento. De este modo, la trayectoria en la técnica que va de un cuadro como *El políptico de la adoración del Cordero místico* (1432) de Van Eyk, hasta *Las hi-*

landeras (1658) de Diego Velázquez, es la que hace el esplendor de la polifonía vocal —*modal*— de Desprez hacia la *fuga tonal* barroca de Bach.

[42] El buen contrapunto es susceptible de ser transcrito de un instrumento a otro sin sufrir esencialmente cambios, y todo Bach es un claro ejemplo de ello: ya sea en clavecín, piano, órgano, orquesta moderna, antigua o los sintetizadores de Wendy Carlos, la belleza de imaginación sonora del contrapunto bachiano pasa.

[43] En realidad, en el contrapunto *III* desciende una *cuarta*, pero al ser en el *I* el movimiento de una *quinta* del *re* a un *la* ascendente, la *cuarta* se da del *re* a un *la* descendente, por lo que se conserva una forma de simetría.

[44] María Zambrano, "I. Los sueños y el tiempo", en *El sueño creador,* Universidad de Alcalá-Club Internacional del Libro [s.a.], p. 31.

[45] *Idem.*

CLÁSICO

EL DESARROLLO DE UNA SOLA IDEA

Es innegable que debemos en parte a los diccionarios las luces generales que son esparcidas en la sociedad[...] Cuánto entonces era necesario tener un libro de este tipo que podamos consultar acerca de todas las materias.

Denis Diderot, *Prospecto de la Enciclopedia* (1750)

La muerte de Bach en 1750 coincide con la publicación por Denis Diderot (1713-1784) y Jean le Rond D'Alembert (1717-1783) del *Prospecto* de su *Enciclopedia.* Se termina una forma de concebir la poética musical al tiempo que nacen el símbolo y la herramienta del Siglo de las Luces; una sola manera de entender la ciencia, el razonamiento y la belleza. Diderot anuncia una obra que podrá ser consultada para todas las materias, una acumulación de conocimientos que no admite contradicción entre sus definiciones. Este instrumento es un reflejo de la inteligencia del final del siglo XVIII.

Una sola fuente para saber todo cuanto hay en todo. Es una especie de síntesis de perfección capaz de iluminar cualquier área de conocimiento. Lo que en el *barroco* representó, tanto en sus formas como en su textura, el concierto de muchas voces e ideas, deviene en el *clásico* en la suma que buscará afanosamente la depuración de todos los elementos musicales. La perfección exige formas de expresión también perfectas y la define un sentido único de las cosas. Armonía perfecta, instrumentos perfectos y *formas* perfectas.

Aunque en el periodo *clásico* se va perdiendo el uso del *bajo continuo* como vehículo de claridad armónica, paulatinamente sustituido por otros recursos instrumentales que formarán parte de su estilo, se mantiene el uso de la *tonali-*

dad que se plantea en el *barroco* en dos *modos,* el *mayor* y el *menor,* con una exigencia que regula muy acuciosamente sus leyes y la teoría de la *armonía.* El *estilo galante,* que se construye a partir de 1730 con un depurado balance en la construcción de los *temas* y un ágil trazo *melódico* —cuyas frases buscan la simetría en el número de sus compases—, generó el periodo *clásico* que se establece en el último cuarto del siglo XVIII. Esta nueva concepción representa la modernidad musical.

Y al igual que en las otras áreas culturales, será una visión hegemónica y unificada, al grado de darle un nombre a toda esta tradición musical. Música *clásica,* académica, bien hecha, elaborada con las herramientas más refinadas, reflexiva y contraria a la popular: todas estas ideas, que podríamos asociar lo mismo al arte que a la ciencia, provienen de un periodo que en Occidente es la afirmación de un pensamiento cuya influencia sigue siendo nuestro pan de cada día. Esta nueva manera de hacer música tendrá como ejes el valor *melódico* y la textura *homofónica* (melodía y acompañamiento), a diferencia de la *polifonía* barroca. *La primera escuela de Viena,* como también llamamos a tal periodo, establece en esta ciudad la capital de la música que va a dictar las normas y el gusto hasta entrado el siglo XIX. Este dominio germánico contrasta con la variedad de estilos que en el periodo barroco emergieron de distintas regiones. Será tal su influencia que hacia el final del romanticismo varias formas de evolución nacerán del rechazo a esta hegemonía alemana.

Una voz y una forma de perfección. La evolución instrumental responde a los mismos criterios y a su vez va cediendo, poco a poco, a esta decantación unificadora. Se establecen las familias que permanecerán como los grupos instrumentales modernos, mientras que caerá en desuso, desde

la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX, la pluralidad de instrumentos barrocos que hoy conocemos como antiguos.[1] A esta depuración sobrevivirán solamente los que puedan ajustarse a un ideal de afinación, balance, potencia y, sobre todo, que puedan incorporarse en los nuevos grupos que terminarán por constituir la orquesta moderna.

Se unifican dotaciones y ensambles. Las cuerdas —violín, viola, violonchelo y contrabajo— se agrupan en diversas combinaciones, particularmente el *cuarteto* —violines, viola y violonchelo—, que por su espectro de tesitura y su escritura en cuatro partes (clara y funcional armónicamente) terminará por ser la base de la *sinfonía.* La evolución de los *alientos de madera,* tanto en su construcción como en la técnica de ejecución, hace posible su articulación en la *Harmonie* —pequeño conjunto, generalmente en un octeto, formado de la agrupación por pares del oboe, el clarinete, el fagot y el corno francés. La potencia sonora de la *harmonie* le permitía hacer música al aire libre en formas como el *divertimento,* la *serenata* o la *cassation,* recreando *arias* de óperas recientemente ejecutadas o repertorio original.[2] Sus posibilidades le dieron estabilidad como sección de la orquesta, junto a los *metales* y la *percusión* que ya gozaban de una larga tradición como potente ensamble dentro de la música militar y en espectáculos al aire libre. Los instrumentos que no fueron desechados mantendrán su proceso de evolución siguiendo el criterio de la perfección clásica —las válvulas de los metales, las tesituras de los diversos clarinetes, el cuello de los instrumentos de cuerda y su tensión. Ésta es la *orquesta* moderna: un ensamble preciso en cuyo balance se puede demandar un repertorio lleno de sutilezas específicas —carác-

ter, tempo, dinámica, articulación— que escriben cada vez más los autores en sus partituras.

Este nuevo repertorio termina por definir al periodo *clásico,* en cuyo centro están las *formas instrumentales,* reunidas a su vez en torno a una única estructura de construcción: *la forma sonata.* Dichas *formas* comenzarán a dominar el quehacer musical; en ellas la textura *polifónica* será sólo un color dentro de una escritura cuya claridad perderá densidad. Sólo en las *formas vocales* religiosas sobrevivirán algunos de los arcaísmos del periodo pasado. Una sola herramienta para todas las materias, espejo de la ambición enciclopédica y ejemplo de balance por el que transitan *sonatas, cuartetos, tríos, sinfonías* y *conciertos.* Al igual que el método científico, la *forma sonata* determina el futuro de la música.

El ejemplo más claro del cambio instrumental entre el *barroco* y el *clásico* será el paso del *clavecín* al *pianoforte* y al *piano.* En él se enuncian las necesidades futuras de la música. El piano perfecciona las herramientas del clavecín por medio de los recursos que formulan el discurso de la época: su afinación, su potencia, su prolongación, sus matices, y sobre todo su capacidad de cantar líneas melódicas con una *dinámica* y la distinción de planos sonoros. Pasarán muchos años antes de que se vuelva a concebir la belleza del clavecín independientemente de la del piano y, sin embargo, en ese momento el uno representaba la evolución del otro. Uno se queda y el otro se va.

El piano es, además, la herramienta por excelencia del compositor, y lo será del futuro director de orquesta. Su autonomía para hacer música sin necesidad de acompañamiento, la claridad con que se expresa la armonía en su teclado, su amplio registro, la enorme capacidad polifónica —que le permite reducir con claridad partituras de dotaciones

orquestales— y la afinación en los términos planteados por el clave bien temperado, cada vez más precisa gracias a la prolongación de sus sonidos y a sus muchos resonadores, hacen de este instrumento un ideal para improvisar sobre cualquier tema, para hacer *variaciones* que son el principio del desarrollo en la *forma sonata.*

Cercano todavía a la nobleza, el desarrollo del periodo *clásico* refleja la intención de una clase social por ascender al poder. La independencia comienza a manifestarse en la industria editorial que juzga y que vende a quien pueda pagarlo el repertorio de los compositores. Y éstos, gracias a esta posibilidad, encuentran una opción para adquirir una mínima independencia frente a sus patrones aristocráticos, independencia que tendrá reflejos musicales. Al dejar en el mercado sus obras, los autores las protegen con una escritura más exhaustiva de las indicaciones interpretativas; éstas se establecen como parte del discurso, y su lectura precisa desarrolla las técnicas tanto de ejecución como de ensamble.

Resultado de este proceso son orquestas como la de Mannheim, cuyo disciplinado celo en la ejecución articulada de esta escritura la convirtió en el ejemplo a seguir de los grupos instrumentales europeos. La divulgación y consumo de obras por un nuevo público abrió inusitados cauces a la creación musical. La práctica para la que se escribieron las obras de este periodo encontró un nuevo espacio donde habitar: la sala de concierto. La música, que había sido patrimonio del quehacer religioso o del privilegiado gusto de una aristocracia, encuentra en la ambición de la burguesía un lugar donde hacer su ejercicio. Ya la ópera, al heredar del teatro el espectáculo popular, existe como una forma musical donde comparten las clases sociales el placer de una función. Ahora un espacio ordinario ofrece a quien pueda pa-

garlo la posibilidad del contacto con el pensamiento musical, vocal e instrumental. Tanto la industria editorial como las salas de concierto auspician una nueva relación entre lo que se escribe y lo que suena. En este arte de copias, la distancia que hay entre esta doble vida de una obra es insalvable; al igual que en las aporías de Zenón de Elea, nunca llegarán a tocarse. Con todo, esta dualidad de la obra musical siguió resolviéndose en la cotidianidad del oficio.

La intención académica del periodo *clásico* se basa en la ilusión de la perfección, y a favor de esa idea se desecharon muchas otras. Una sola poética que rechaza a las demás. Un solo punto de partida. Sin embargo, pese al artificio de la academia, el periodo *clásico* va a permitir que su música habite todavía una forma de perfección y belleza en la vida cotidiana.

LA FORMA SONATA

> Así pues, si aspiramos a ser iniciados de la vida,
> debemos considerar las cosas en dos planos:
> Primero la gran melodía, aquella a la que cooperan
> perfumes y cosas, sensaciones y pasados, crepúsculos
> y nostalgias. Luego las singulares voces
> que completan y realizan la plenitud de este coro.
> Y para una obra de arte esto quiere decir que,
> para crear una imagen de la vida profunda, de
> la existencia que no es solamente la de hoy sino
> posible en cualquier tiempo, será necesario poner
> en una justa proporción y equilibrar las dos voces:
> la de una hora memorable, y la del grupo de
> personas que en ella se encuentran.
>
> Rainer María Rilke,
> *Notas sobre la melodía de las cosas*

Una sola herramienta para todas las cosas, esto es *la forma sonata.* Espejo del apetito melódico del periodo y de

la claridad armónica que determina el camino entre la tensión y la distensión de una obra, la *forma sonata* representa mejor que cualquier otra cosa el espíritu del *clásico:* en torno a ella se construye todo el repertorio, y la eficacia de su estructura le permite ser la forma más importante de esta tradición, prácticamente hasta nuestros días. *Sinfonías, overturas, sonatas, cuartetos, tríos, serenatas, conciertos,* todo estará iluminado por su clara organización y su poesía.

La *forma sonata* constituye el primer movimiento de una *sonata,*[3] y es resumen formal de la *suite* y la *sonata barroca* (tanto la de un solo movimiento como las de *cámara* y las de *chiesa).* Las danzas de la *suite,* así como los movimientos de la *sonata barroca,* solían construirse en una estructura AB.[4] La parte *A* representaba un planteamiento musical, y la *B* un desarrollo y un final. La *forma sonata* del periodo clásico mantiene la función de la primera *A,* mientras que en la *B* separa el desarrollo de la conclusión. De este modo, su estructura termina siendo la siguiente: *A exposición, B desarrollo* y *A* conclusión o más propiamente *reexposición.* En realidad, este tipo de escritura, con las partes claramente separadas y el sentido de una recapitulación, tiene muchos antecedentes *barrocos:* algunos preludios corales de Bach, como el *Jauchzet, Frohlocket!* (BWV 248) del *Oratorio de navidad,* por ejemplo. Era lógico que al aparecer las formas instrumentales su independencia de la palabra obligara a buscar trayectorias cíclicas que expresaran conflicto y resolución, tensión y distensión.

La *forma sonata* no es en ese sentido una novedad, sino la depurada culminación de un discurso instrumental. El periodo *clásico* extiende la evolución *barroca* de la *tonalidad* y aclara la posible relación entre *tonalidades,* ofreciendo un dramatismo en cuya base está la *modulación.*[5] No importa de qué *tonalidad* se parta, debe ser posible ir a cualquier

otra, ya sea con un movimiento lógico y coherente o con uno ingenioso y sorpresivo, pero siempre dejando perfectamente asentada, aunque sea por un instante, la *tonalidad* por la que se atraviesa. La aportación de la *forma sonata* al discurso instrumental será la acuciosa reglamentación del movimiento armónico y, sobre todo, la textura *homofónica* y el predominio *melódico.* Es así que la *forma sonata* tendrá su fundamento en la relación de sus *temas.*

El objeto de la exposición *A* es presentar y oponer dos *temas.* El primero plantea el carácter y establece la *tonalidad* de la obra. A este *primer tema* le sigue un puente que modula a una tonalidad vecina, usualmente la *dominante* (como sucedía también en el *barroco)* y conduce a un *segundo tema.* Al hacer la *modulación* hacia donde será expuesto el *segundo tema* y no terminar la primera parte en la *tonalidad* de origen, se abre la posibilidad al conflicto musical del *desarrollo.* La *exposición A* concluye con toda claridad y se repite literalmente.

El *desarrollo,* la parte B, no está prevista por ninguna obligada repetición temática ni movimiento *tonal.* Es la parte más libre y en ella la relación de los *temas* y el conflicto musical se expresa con un ingenio que no está acotado por algún tratamiento impuesto. A través de *modulaciones,* variaciones a partir del material expuesto o de la inclusión de nuevo material melódico, se magnifica la tensión en la búsqueda de un punto crítico, cuya resolución suele darse con la *reexposición.* Esta última parte es una parcial repetición de la primera, una segunda *A* cuya diferencia está en que después de la *reexposición* del *primer tema,* el puente no está diseñado para *modular* a una *tonalidad* que genere tensión, sino que conduce simplemente al *segundo tema* de una forma más conclusiva.

Es verdad que, sobre todo en el *clásico,* más que la libertad de la parte *B* dominan el balance y el anhelo de expresar una totalidad en un equilibrio previsto por la repetición. Sin embargo, toda *forma sonata* es una excepción a la regla, pues no se trata de un recetario. Las variantes del diseño en la estructura de esta forma ofrecen una libertad sin límites. Recursos como hacer una introducción antes de la *exposición* o una *coda* al final de la *reexposición,* los ilimitados caminos de la *modulación,* hicieron que esta manera de organizar el pensamiento musical se convirtiera en la base del repertorio y heredara su estructura a los periodos subsecuentes.

La *forma sonata* del periodo *clásico,* sobre todo después de la experiencia del *romanticismo,* suele parecernos música demasiado elegante, equilibrada y falta de pasión, y en consecuencia menos expresiva. Nuestra marcada predilección por los compositores románticos se ve en nuestras discotecas, en la programación de las orquestas y probablemente en nuestras memorias: somos mucho más capaces de enumerar autores *románticos* que *clásicos,* de los que fuera de Mozart y Haydn solemos recordar muy pocos. Es verdad que el *romanticismo* fue un periodo más largo y que nuestra predilección se justifica también por la natural evolución que conduce de una época a otra. Pero existe un valor en concebir y oponer dos líneas melódicas que, por sí mismas, apelan a nuestra memoria y a nuestra capacidad de dar sentido, en proporción y equilibrio, produciendo curvas expresivas tan perfectas, de una claridad prístina, dentro de un repertorio donde podemos reencontrarnos con pasión y profundidad. El nacimiento y la exploración de *la forma sonata* que trae consigo el periodo *clásico* están llenos de obras y autores capaces de la más hermosa expresión y encanto, virtud sin la cual ninguna virtud tiene sentido.

La *forma sonata* es un *movimiento,* la *sonata* es un conjunto de *movimientos.* Así como la *suite barroca* era un conjunto de danzas de diferente carácter y ritmo, hermoso tan sólo por su contraste, la *sonata* del periodo *clásico* —y en esto es semejante a la *barroca*— será un conjunto bien definido de *movimientos* de diferente carácter e intención, articulados por una misma idea musical.

Las muchas búsquedas musicales que desde la mitad del siglo XVIII se realizaron a este respecto, procuraron dos tipos de grupos. Uno en cuatro *movimientos* y otro semejante que eliminaba a uno de ellos, quedando resuelto en tres. La *sinfonía,* la más poderosa de las formas instrumentales por ser la que aglutina en su expresión las virtudes y recursos de todos los instrumentos modernos agrupados en la orquesta, y nacida del espacio amplio que le ofreció la sala de conciertos, recurre también a las variantes que le ofrecen los cuatro *movimientos* de esta estructura. A diferencia de ella, el *concierto* —destinado al virtuosismo y a la libertad del intérprete— conservará la estructura en tres *movimientos* heredada del barroco. El resto de las formas: *sonatas, tríos, cuartetos, serenatas, divertimentos,* oscilarán entre una y otra posibilidades, según su particular necesidad.[6]

En el primer *movimiento* es donde se plantea la idea general de la obra; está escrito en *forma sonata.*

El segundo *movimiento* es de carácter más pausado y su intención melódica se ve representada en un *aria de concierto,* o bien en un *tema con variaciones.* Esta *aria,* sucesora instrumental del *aria da capo* del *barroco,* se asemeja en su estructura ternaria *ABA* a la *forma sonata,* y aunque tengan la misma intención de planteamiento, desarrollo y recapitulación, formalmente no operan de la misma manera. El *aria de concierto* no opone dos *temas* ni busca la complejidad del *desarrollo* de *la forma sonata.* Aspira a un lirismo sumamen-

te expresivo, semejante a una canción, cuya parte central ofrece una tensión que se resuelve con la recapitulación, cerrando una idea cíclica. Este tipo de movimiento lento es muy común en los conciertos —el segundo *movimiento* del *concierto para clarinete* de Mozart *K622* y el *adagio* de su *quinteto K174* son ejemplos maravillosos de ello.

El *tema con variación* merece toda una reflexión en sí. Digamos que buena parte del pensamiento musical se va a concebir a través de esta forma. En principio porque es heredera de las primeras tradiciones instrumentales, basadas en hacer *diferencias*[7] o *variaciones* sobre temas populares, muchas veces improvisadas. Para que un *tema* sea susceptible de ser variado, en este periodo, debe tener una construcción clara y sólida, equilibrada generalmente en dos partes simétricas en el número de compases: la primera más cercana a un planteamiento y la segunda más conclusiva. Poder redactar estos temas destinados a la variación supone el dominio de las reglas de escritura al grado de reducir, a un nivel esencial, una idea musical. Al ser la *variación* una manera de decir lo mismo pero diferente, se convierte en la cuna del *desarrollo.* La práctica obligada de la improvisación en el *tema con variaciones,* que viene desde mucho antes en la historia de la música, otorga la herramienta de una constante invención de destinos musicales para cualquier material melódico. En la improvisación el *tema* es menos importante que la fantasía que sobre de él se vierta. Al convertirse en una forma estable, dentro y fuera de la *sonata,* con temas escritos específicamente para ello, el *tema con variaciones* deviene en una de las formas que más favorece a la reflexión musical. Lo anterior puede comprobarse en las variaciones del *cuarteto el Kaiser* de Haydn, las del segundo movimiento del *cuarteto 14* de Schubert, o las de la sonata Op.111 de Beethoven.

El tercer *movimiento* es una herencia directa de la *suite barroca,* el *minueto.* Tiene la misma función de aligerar el discurso general de la obra, al tiempo que ofrecer un espacio para el trazo elegante de una danza aristocrática. Y de la misma manera que en la *suite barroca,* el *minueto* era generalmente doble, es decir *minueto I* y *II;* el *minueto* del *clásico* va a venir aparejado no con otro *minueto* sino con un *trío* —herencia también del antiguo *trío sonata barroco.* De modo que, si en la *suite* el *minueto* se presentaba como *Minueto I, Minueto II,* en el clásico vendrá como *Minueto, Trío, Minueto.*

El cuarto *movimiento* encierra también varias posibilidades: puede ser una *forma sonata* de mucho menos ambición y aliento, más pequeña y simple, o un *rondo* que es una estructura de tema con variaciones donde, después de cada *variación,* se vuelve a recordar el tema que dio origen a este movimiento circular de eterno retorno.

Cuando este conjunto se reducía a tres movimientos, por ejemplo en el *concierto,* se solía repetir el mismo esquema sin el *minueto.* Su balance —despliegue de recursos y virtudes de un instrumento, en diálogo con una orquesta— queda resuelto con la solidez de *la forma sonata,* el lirismo del *segundo movimiento* y la brillante resolución de un *rondo.*

Son significativas, en el caso del *primer movimiento* del *concierto* —aquel en *forma sonata—,* las variantes que por su naturaleza se establecen. Al ser el *concierto* una forma de diálogo entre un solista y una orquesta, pareció lógico que en el planteamiento de la *exposición,* la primera vez —recordemos que se repite— se hiciera sin el solista y que sólo en la repetición éste participara en ella. El hecho de alejarse de una repetición literal y de sustituirla por una versión dialogada y variada, entre el solista y la orquesta, rompe con un esquema en donde estaba prevista la repetición de un discurso, para convertirse en una enorme *variación* de toda la

sección, como si la libertad del *desarrollo* escapara al limitado espacio que se le tiene reservado.

A esto hay que agregar que al final del primer movimiento, después de la *reexposición,* existe otro espacio reservado para la improvisación y el virtuosismo del solista: la *cadencia.* La *cadencia* solía ser una improvisación ejecutada por el solista a partir de los *temas* del *concierto,* para exponer sus cualidades como instrumentista; se adivina su arribo al final de la *reexposición* por una serie de acordes convencionales de la orquesta hacia la *tónica,* que son dejados en el aire, inconclusos, para que sea el principio de este *solo* la resolución de la serie de acordes.[8] Su final se señalaba habitualmente con un *trino,* a manera de suspensión hacia una resolución *tonal,* que se hacía junto con la orquesta para ir al final del movimiento. En general los *conciertos* de la época dejaban ese espacio de libertad e improvisación, aunque también era común, si el compositor tocaba el instrumento solista, encontrar escritas *cadencias* para algunos *conciertos* de los propios autores. En ese sentido, es asombroso comparar versiones de un mismo concierto con las más variadas *cadencias.*

Estas diferencias con las que el *concierto* deforma a *la forma sonata,* su solidez académica, su balance y equilibrio, le van a dar un aire de libertad y voluptuosidad a todo el periodo.

Es cierto que la arrogancia académica del periodo clásico, que bautiza a toda la tradición, define sus herramientas excluyendo otras formas de pensamiento y belleza. Y así como cualquier conocimiento debe provenir del *método científico* —cuyo esquema tripartito de *observación-tesis, experimentación* y *conclusión*— se asemeja mucho a *la forma sonata,* cualquier música que pretenda el saber del oficio y la aprobación de una comunidad, que encuentra en ella uno de sus

más altos valores culturales, deberá ser escrita bajo el rigor y la precisión de las reglas *tonales,* la belleza y el ingenio del trazo melódico y la estructura que *la forma sonata* y la *sonata* nos dejaron como la mejor síntesis del pensamiento puramente musical. No pasará mucho tiempo antes de que este rigor y tal afán de perfección sean despreciados por una clase social que ya venía anunciando su lucha por el poder. Lo curioso es que los músicos de esta nueva sociedad, los representantes del nuevo pensamiento, abolirán convenciones, sistemas de trabajo, adornos y remplazarán sus gestos aristocráticos por otros más cercanos a la naturaleza que a la impostación cortesana, y, sin embargo, no modificarán su estructura: *la forma sonata* y la *sonata* prevalecerán, infectadas y deformados sus rasgos, como en los cuadros de Goya, pero seguirán organizando, con la misma lógica de su orgullosa suma, la vida musical.

EL VILLANO EN SU RINCÓN

—Yo tengo en este rincón
no sé qué de rey también;
mas duermo y como más bien.
—Pienso que tenéis razón.
—Soy más rico, lo primero,
porque de tiempo lo soy;
que solo si quiero estoy,
y acompañado, si quiero.
Soy rey de mi voluntad,
no me la ocupan negocios,
y ser muy rico de ocios
es suma felicidad
...—Pues, ¿por qué dais en no ver
a quien noble os puede hacer?
—No soy de su bien capaz,
ni pienso yo que en mi vida
pueda haber felicidad

como es esta soledad.

LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón*

Aunque no se hayan regido bajo sus términos todo el tiempo, comparar los contratos que con la nobleza suscribieron Haydn y Beethoven no sólo nos habla del cambio en la condición del músico entre el siglo XVIII y el XIX, también de los espacios para los que la música estaba destinada y, tal vez lo más importante, la diferencia en el sentido de la creación musical que justifique la existencia de un compositor y su remuneración por algo que a fuerza de ir perdiendo su valor cotidiano se vuelve intangible: la valoración del genio. Dos textos legales que ilustran el cambio histórico en la forma de hacer el arte.

El primer contrato que Franz Joseph Haydn (1732-1809) firmara, paradójicamente el 1° de mayo de 1761, para el príncipe Paul Anton Esterhazy (1711-1762), ha sido ejemplo del habitual trato a los músicos por sus empleadores aristócratas. Hans Gal cita algunos fragmentos en su libro *Cartas de grandes compositores:*

> El señor Haydn escribirá por orden de Su Alteza la música que se le mande y se abstendrá de comunicar tal música a otros, mucho menos de copiarla para nadie, guardándola sólo a la disposición de Su Alteza; ni escribirá para nadie más sin el gracioso permiso de Su Alteza…
>
> El señor Haydn aparecerá cada día, tanto en la mañana como en la tarde, en la Antecámara, a recibir las órdenes para su día con respecto a la música. Habiéndolo hecho, las comunicará a sus músicos y se cerciorará de que lleguen puntualmente, según es orden…[9]

El origen de la obra está en la voluntad de Su Alteza y en las instrucciones que da a su músico, ligando su nombre y el de su Estado a toda la producción hecha bajo su gestión y patrocinio, que está puesta a su disposición, al grado de limitar el uso que el autor pueda hacer de ella.

En 1809 Beethoven compromete, mediante un decreto, al archiduque Rodolfo (1788-1831), al príncipe Joseph Franz

von Lobkowitz (1772-1816) y al príncipe Ferdinand Kinsky (1781-1812) a darle anualmente la suma fija de 4 000 florines:

> Pero como está demostrado que sólo una persona que, en la medida de lo posible, se halle libre de preocupaciones, puede dedicarse por entero a una disciplina y que sólo este modo de emplear el tiempo, excluyendo toda otra ocupación, hace factible crear grandes y relevantes obras que ennoblezcan el arte, los firmantes han tomado la resolución de poner al señor Ludwig van Beethoven en una situación en la que las necesidades más esenciales no sean motivo de preocupación que pudiera entorpecer su vigoroso genio.[10]

La presión para conseguir este contrato la hace Beethoven negociando un puesto que le había ofrecido el rey de Westfalia.[11] Aunque es improbable que hubiera aceptado la oferta, Beethoven aprovecha la ocasión para establecer un documento en el que no sólo consigue condiciones inéditas para un músico, sino el reconocimiento a su figura como baluarte del arte austriaco que el Estado debe cuidar y conservar. Su permanencia en él es fundamental, y de ahí la única condición impuesta:

> A cambio de ello, el señor Ludwig van Beethoven se compromete a fijar su residencia en Viena, ciudad en que se encuentran los insignes autores de este documento, o en otra ciudad a fijar que se halle en los dominios de su alteza imperial austriaca, y a abandonar este lugar de estancia sólo durante lapsos determinados de tiempo y empujado por ocupaciones o motivos que puedan ser provechosos para el arte, de los que se informará a los señores contribuyentes y con los que éstos tendrán que estar de acuerdo.[12]

Según nos cuenta Emil Ludwig en su biografía sobre Beethoven, de la mano del compositor surgen varios textos con la intención de redactar un *Proyecto para una Constitución-musical:*

> La renta vitalicia que le proporcionarían un grupo de mecenas vieneses no obligaría a Beethoven "a ninguna obligación, por cuanto ellas serían en detrimento de la principal finalidad de su arte: la creación de nuevas obras".[13]

Y luego, en un segundo proyecto:

> Un creador de música no puede tener deseo más vivo que el de poder abandonarse sin que lo molesten a la creación de obras mayores, y luego darlas a conocer al público.[14]

La hasta esa época impensable cláusula en que Beethoven se abroga una libertad creativa que no responda sino a su espíritu de artista retrata la evolución en la concepción del origen y destino de la obra de arte.

En Haydn la obra existe porque en la vida diaria de una sociedad es necesaria, y el Estado, por medio de su más alto representante, le demanda la ineludible tarea de componer y ejecutar obras; éstas surgen de mano de sus más talentosos hombres y viven mientras suenan en las actividades ordinarias para la que fueron concebidas. Que en este escenario la música sea escrita bajo comisión, para su consumo regular, no significa que anteponga la utilidad a sus otras virtudes. La diferencia entre necesario y útil otorga a la obra por encargo un espacio suficiente para la expresión y desarrollo de la belleza. La regularidad de su creación y consumo hace que se piense en ella más en su escenario actual que en el futuro. Este contacto exigente con la vida cotidiana ofrece ventajas, bajo las que se alumbran catálogos como el de Haydn; la constante reelaboración de materiales —propios y ajenos—, el ensayo de un sinfín de recursos o la producción de un repertorio amplísimo donde encontramos, con una factura impecable, un universo rico de las más variadas ideas expresivas.

En Beethoven, el origen de la obra no está en la necesidad que la sociedad tiene de ella, sino en la de su autor, cuya cualidad es capaz de producir obras grandes y elevadas. Para Beethoven el repertorio está pensado también, y quizás con más importancia, para el futuro. No debe haber apremio ni prisa para escribir; el público —así sea un príncipe o el emperador— puede y debe esperar. Primero satisface

el autor su expresión y luego la da a conocer, y no en una ocasión ordinaria, sino en un momento extraordinario: el concierto. La creación de espacios públicos que para este fin fueron afirmándose en el periodo *clásico,* adquiere bajo esta perspectiva un nuevo peso. Esta diferencia cambia por entero la relación entre los valores del artista y la obra. La originalidad que hasta entonces poseía una importancia relativa adquiere una enunciación definitiva dentro de la obra de arte; si son la expresión, la intuición y la particular poética de un compositor las que hacen *obras grandes y elevadas capaces de ennoblecer al arte,*[15] entonces éstas gozan de un patrimonio artístico que le pertenece, más allá de una técnica de escritura o de un oficio bien aprendido.

Esta cualidad de su expresión individual, capacidad espiritual innata, que habita la obra de arte, le da al artista un derecho sobre de ella mayor que el del príncipe. Una prohibición como la de "comunicar tal música a otros, mucho menos de copiarla para nadie, guardándola sólo a la disposición de Su Alteza; ni escribirá para nadie más sin el gracioso permiso de Su Alteza..." establece una exclusividad por la que el príncipe ha pagado y de la que se protege porque, a diferencia de los otros servicios adquiridos como un banquete, zapatos o pelucas, éste es de tal modo inasible que alguien podría aprovecharse de él fuera de su Estado.

Al aparecer la variable de la originalidad, de la particularidad en el creador, Beethoven implanta en la obra un derecho sobre ella que resulta irrenunciable. El compositor eleva su condición dejando, a través de su talento particular, una impronta en la obra que la distingue de las demás. El origen de una obra es el autor, y el público aplaude a ambos. La relación que Su Alteza poseía frente a una pieza por el hecho de ordenarla y haberla pagado pierde fuerza frente al valor particular que el músico establece. Ese valor devendrá en el

derecho de autor, cuya legislación sigue siendo la de algo sutil, difícil y conflictivo. Su Alteza es dueño de algo que no se puede apropiar, semejante al juicio de *Shylock* en *El Mercader de Venecia* de Shakespeare. Vender una obra o un servicio como artista es, a partir de este momento, diferente a vender zapatos, pelucas o cocinar.

La exclusividad que en el contrato de Haydn demanda el príncipe no es muy diferente de la pactada, más adelante, con las casas editoriales. Cambia el patrón dentro de una estructura social a la que va llegando con fuerza la burguesía, que pretende explotar de una manera diferente los recursos musicales, pero las condiciones e imposiciones son muy parecidas. La industria editorial forma parte de la democratización del arte; ella ofrece, a quien pueda pagarlo, la cercanía con un fragmento musical que antes estaba destinado a la aristocracia. Es también a través de la industria editorial que la idea de la originalidad y del genio tomarán forma. Si en el origen de la obra está el autor, el público piensa en autores al comprar obras. El derecho de autor adquiere en ella un sentido práctico y a partir de ahí es que comenzará su penosa legislación —proceso que no ha parado y que, dado lo sutil de su materia, debe adecuarse a cada nueva forma mediática.

El prestigio de un talento se mide por su capacidad de vender. Tanto Haydn como Beethoven gozaron y sufrieron una relación con la industria editorial. Es lógico que el autor quiera cuidar de un repertorio que sale de sus manos hacia los destinos más variados y proteja su pensamiento musical, lo que originalmente concibió, a través de exhaustivas indicaciones dinámicas, de fraseo, de tempo y carácter. El pensamiento individual se ve reflejado en esta nueva forma de editar. La escritura evoluciona por preservar el valor particular del autor. Lo que una práctica común daba por su-

puesto, será cada vez más escrupulosamente descrito por el pensamiento individual.

Tanto Beethoven como Haydn buscaban el mismo espacio de libertad para el ejercicio musical. La diferencia estriba, tal vez, en cómo se conciben a sí mismos. En Beethoven la creación ya no puede operar sino desde su subjetividad, [16] y para ello el reconocimiento a su grandeza es indispensable; él es tan valioso como cualquier noble para el Estado que lo sostiene. La famosa frase, probablemente apócrifa, *pero demasiado bella para no ser citada* —como bien la define Marc Vignal en su ensayo "La formation d'un nouveau public"—, lanzada en 1806 por un Beethoven furioso y despojado de algunas ilusiones, a su "amigo y protector" el príncipe Lichnowsky después de que éste, dejando caer la máscara, lo tratara con rudeza: "Príncipe, eso que es usted lo es por el azar y el nacimiento. Lo que yo soy, lo soy por mí mismo. Príncipes hay y habrá por millares. Beethoven sólo hay uno".[17] En contraste, Haydn tenía sus habitaciones en la casa de servicio, un edificio separado del palacio, y recibía sus alimentos en la mesa de los funcionarios.

> Su Alteza espera que el señor Haydn se conduzca como un funcionario honorable de un establecimiento principesco. A saber: estar siempre sobrio, no conducirse rudamente sino cortésmente y con consideración hacia los músicos puestos bajo su dirección, y ser modesto, tranquilo y honesto en su conducta. Cuando haga música para Su Alteza, el señor Haydn será responsable no sólo de su apariencia apropiada, sino de la de sus músicos, en cuanto a librea conveniente, de acuerdo con las instrucciones, con medias blancas, ropa blanca, bien polveados y con trenzas o redecillas pero todos iguales…[18]

> Es su deber cuidar todos los instrumentos con máxima conciencia para que no se dañen o estropeen, y será responsable de ellos. Instruirá debidamente a los cantantes, a fin de que no olviden en el campo lo que han aprendido en Viena con gran trabajo y gasto, de distinguidos maestros.[19]

La consecuencia directa de su reconocimiento como músico, es una responsabilidad práctica. Haydn está con sus

iguales, de los que es garante y por los que intercede. Este compromiso directo con los ejecutantes, o con los instrumentos y su estado hace pensar en una música que nace de la relación directa con su realidad. El control y la exigencia sobre un organismo complejo como la orquesta adquiere bajo estas cláusulas el camino que hará la figura del *kapellmeister* hacia la del *director de orquesta,* y cuya consecuencia es el desarrollo de asombrosos grupos instrumentales —las orquestas modernas—, cuyas capacidades son el detonante de una evolución técnica y compositiva que va a caracterizar al periodo.[20]

El contrato de Beethoven exalta a la persona por la que se traduce toda la obra, de modo que debería seguir recibiendo el estipendio pactado, incluso si fuera incapaz de componer:

> Los firmantes están también dispuestos a seguir entregando esta suma anual hasta que el Señor Ludwig v. Beethoven obtenga un cargo que le proporcione dicha suma.
>
> Si perdiera el cargo y el señor Ludwig v. Beethoven por una desgracia o casualidad o por la edad, se viera impedido de ejercitar su arte, entonces los señores contribuyentes le concederían este sueldo mientras viviese.[21]

En Haydn se juzga un trabajo cotidiano en el que necesita demostrar constantemente su valía, a riesgo de ser despedido:

> Su Señoría promete mantener a Joseph Heyden[22] a su servicio durante el periodo convenido, pero, si él satisface plenamente, puede esperar que se le otorgue el cargo de *Kapellmeister* principal; pero si se diera la situación contraria, Su Alteza Serena está en libertad de despedirlo en cualquier momento.[23]

Aunque en principio la libertad del contrato suscrito por Beethoven y los nobles austriacos supone una evolución en la concepción del arte y el artista, también se esboza en él una pequeña fisura para la historia de la creación musical, una pequeñísima escisión entre lo que se escribe y lo que suena, entre la imaginación del autor y la vida musical. Este

pequeño divorcio, alimentado por la afirmación del genio, llama la atención sobre la responsabilidad que la audiencia tiene para acercarse al pensamiento musical; compromete al público a un esfuerzo por comprender a cambio del valor que la obra del artista —cuya condición excepcional se agranda— ofrece de noble y alto. En esta separación está también un camino sin retorno, que en el siglo XX protagonizará uno de los divorcios más inútiles entre los creadores y el público. En ese sentido, el contrato de Haydn posee una cualidad inestimable: la música estará siempre tan bien escrita como suena.

El moderno pensamiento social nos hace ver el contrato de la familia Esterhazy como algo lleno de una arbitrariedad aristocrática que estorba al desarrollo del arte por interponerse entre el músico y su libertad creadora. Sin embargo, ni la libertad creadora constituye un valor artístico por sí misma, ni la intervención graciosa de Su Alteza tenía un carácter definitivo. Si bien es cierto que el príncipe condicionaba buena parte del quehacer musical en Esterhaza,[24] Haydn supo, a lo largo de su carrera, delimitar un espacio de acción en el que no admitía recomendación ni enmiendas. Su relación con Nicolás Esterhazy *el Magnífico* (1714-1790), debió ser buena durante los casi 30 años que estuvo a su servicio. Haydn no buscaba salvar su honor por medio del reconocimiento imperial o por una ambición dentro de la nobleza, sino el margen para, rodeado de sus iguales, generar la belleza musical. El arte no necesita ser ennoblecido desde esta perspectiva, nace con todas sus virtudes.

> He conocido emperadores, reyes y a muchos grandes señores que me han llenado de cumplidos. Pero yo no sabría vivir con ellos natural y familiarmente, yo prefiero estar con los de mi clase.[25]

Este villano, hijo de un constructor de carrozas, nacido en Rohrau, engendró un rincón donde habitar y concebir la

perfección musical. En él pudo encontrarse y oponer sus contradicciones, al igual que en la *forma sonata,* la sociedad europea de finales del siglo XVIII.

MÚSICA Y OLVIDO

El retablo de las maravillas

Las obras de Haydn, Toeschi, Cannabich, Filtz,
Pugnani, Campion, hoy se encuentran entre las más
apreciadas. No hace falta ser un gran conocedor
para percibir el vacío, la extraña mezcla de
cómica seriedad, bufonería y sensibilidad que en ellas
imperan. Abundan los errores de escritura,
particularmente de ritmo, y de una manera general
las reglas del contrapunto, sin las cuales
no es posible escribir un trío que se tenga por tal,
son en estas obras completamente ignoradas.
Ellas no pueden complacer sino a aquellos
para quienes la música no es
sino melodía brillante.

Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek,
Berlín 1771

—¡Pero si no lleva nada! —exclamó de pronto un niño.

HANS CHRISTIAN ANDERSEN, *El traje nuevo del Emperador*

Tú eres la música, mientras la música dura.

T.S. ELIOT, *Cuatro cuartetos*

Haydn y Mozart fueron los primeros compositores que mantuvieron una presencia definitiva dentro de la vida musical que se instituyó en el periodo *clásico* y que perdura hasta nuestros días. Los conciertos y recitales para los que ellos escribieron siguen siendo los de hoy, y su repertorio tiene la misma vigencia que entonces. El periodo *clásico* estableció la modernidad musical y sus dinámicas, tal y como la conocemos todavía, al grado de bautizar, apropiándosela, toda la tradición que llamamos hoy *música clásica.*

Haydn y Mozart adquieren grandeza y ejercen una considerable influencia en la música venidera, probablemente porque a nuestros ojos, con la distancia que nos dan más de doscientos años llenos de estudios y tratados, en ellos el estilo que sucede al *barroco* —esa síntesis articulada en Viena — alcanza una nueva coherencia. A lo largo de muchos esfuerzos y ensayos, ambos llegan, por caminos diferentes, a una misma conclusión que articula y condensa la variedad de esfuerzos musicales, dramáticos, expresivos y formales en un discurso orgánico. A partir de ese momento, tanto Haydn como Mozart —y después Beethoven— se establecen como punto de referencia constante y en ese sentido son los primeros autores que reciben el título de clásicos.

A través de ellos entendemos el valor de la música en general y de ese periodo en particular. La crítica y la historia de la música fabrican un consenso a favor de las figuras de Mozart y Haydn, en su afán por ilustrarnos el periodo *clásico,* cosa que nos facilita su comprensión y nos ofrece una puerta de entrada a su repertorio. Pero también reduce en muchos casos nuestra lectura al volverlo el arquetipo de su síntesis, y reduce también el número de autores que participaron en la exuberante producción del periodo y que contribuyeron al desarrollo de su lenguaje. Las más de las veces la exaltación por estos dos compositores se construye a partir del desprecio por sus contemporáneos, como si sólo ellos dos hubieran trascendido los aspectos triviales del *clásico* y fueran los únicos sobrevivientes de su superficialidad.

La repetición que hacemos de este descrédito pervierte la historia y juzga a sus compositores sin dar la ocasión a conocerlos. Pervierte también la imagen que nos hacemos de Mozart y Haydn, porque pareciera que su estatura y su grandeza sólo es posible, como en la película de Milos Forman, a través de la mediocridad de sus colegas. Pero sobre

todo nos pervierte a nosotros, porque a semejanza del retablo de las maravillas, creemos que hay un valor en opinar sobre algo que no alcanzamos a ver.

El considerar al periodo *clásico* sólo como el artificio formal de una perfección armónica e instrumental, que en su peso melódico reduce la densidad de su escritura, es no advertir que en él, en los años que van del final del XVIII al principio del XIX, la estabilidad y la unidad se dan entre las más diversas voces. Probablemente ningún otro periodo musical haya puesto en contacto sociedades tan disímiles. El periodo *clásico* es una suma de contradicciones, y quizá por ello la *forma sonata* —esa estructura de oposición de contrarios— sea uno de sus más claros resultados. Es lógico que en él habite una herencia musical más allá de la que nos dan las figuras de Haydn y Mozart.

Un ejemplo de esta contradicción es, en Alemania hacia 1770, después de la fuerza que ejerció la *ilustración* francesa con todas sus luces, la pasión que sobre la razón vierte el *Sturm und Drang* (tormenta y pasión), un movimiento literario con alcances musicales. Este aviso del romanticismo, iluminado por la transgresión, la libertad y la exaltación de las obras de Shakespeare, refleja en un Goethe de 24 años *Las desventuras del joven Werther.*

La división musical que existe entre el norte y el sur germanos, entre Berlín y Viena, basa su conflicto en la asimilación de los recursos del pasado en el nuevo lenguaje. Para Berlín, Viena —encabezada por Haydn— ha caído en una profunda trivialidad. Y no es sólo un reproche porque muestra una desmesurada influencia italiana, o por su abandono del contrapunto en una escritura menos densa, homofónica y basada en la melodía,[26] sino por la realización y la función que esta escritura ejerce y que la hace aparecer como caprichosa e irregular. El contrapunto encuentra su nuevo

lugar en el estilo *clásico,* entre una batalla de obras y de crítica.

Y en medio de esta ebullición de ideas y trabajos está una multitud de compositores que comparten con Haydn y Mozart la apasionante definición de un periodo y una buena cantidad de mutuas influencias. Ahí están los hijos de Johann Sebastian Bach, por ejemplo, como un abanico de posibles destinos. Wilhelm Friedeman (1710-1784), el mayor de los varones de su primer matrimonio, fue un organista talentoso y el único que siguió los pasos del padre. En él encarna la lucha por asimilar y conciliar las herramientas y el discurso *barrocos,* que recibió directamente de J. S. Bach, con las del nuevo estilo. Años antes que Mozart, Wilhelm Friedeman busca una independencia frente al patronazgo de la aristocracia, hecho que lo hace mudarse de Dresden a Halle, y de ahí a Berlín donde muere en un estado económico poco venturoso. Karl Philip Emmanuel (1714-1788) es el segundo de los hijos de Johann Sebastian con María Bárbara. Es músico de la orquesta de Federico II de Prusia, también conocido como *El Grande* (1712-1786), y después sucede a Telemann en la dirección musical de Hamburgo. Clavecinista notable, teórico, Karl Philip Emmanuel genera un repertorio a partir del *Empfindsamkeit,*[27] otra reacción contra la ilustración que busca la sensibilidad y la voz interior del hombre; en el momento de consolidación de la *forma sonata* este espíritu establece el aliento de la inspiración individual.

Por otra parte, Johann Christoph Friedrich (1732-1795), el segundo de los hijos con Anna Magdalena, tiene una carrera modesta en Bückeburg (Westfalia) a lo largo de toda su vida, en la que escribe tanto música vocal como instrumental. Johann Christian (1735-1782) fue el que menos contacto tuvo con el padre, y quizá por ello el trazo de su carrera es más audaz: viaja a Italia, traduce su nombre, se convierte al

catolicismo, escribe *óperas* y termina en Londres, donde muere con menos de cincuenta años. Amén de la oscuridad que estos compositores tienen frente a otros, Wilhelm Friedeman es un buen ejemplo de desprestigio por la repetición de una serie de ideas originadas, tal vez, en la biografía novelada que hace de él Albert Emil Brachvogel (1824-1878). La imagen de un Wilhelm Friedeman Bach errante, irrespetuoso frente a la música de su padre, incluso plagiador —como lo plantea Esther Meynell en su *Pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*— o excéntrico, inadaptado y alcohólico, con una vida sin éxito alguno, como lo describe Harold Schönberg, ha sido recurrente.

Uno de los centros más apasionantes de producción musical en el siglo XVIII fue Mannheim, cuya orquesta se convirtió en el modelo y la aspiración instrumental por más de treinta años, en los que Karl Theodor (1724-1799), el Príncipe Elector Palatino (1743-1777), estuvo en la ciudad, patrocinándola. Como “un ejército de generales” la describe el historiador de la música Charles Burney (1726-1814), dado el nivel extraordinario de instrumentistas y compositores que en ella había y entre los que se encontraban Jan Stamic (Stamitz en Mannheim) (1717-1757) y sus hijos Carl (1741-1801) y Anton (1750-1789/1809), Franz Xaver Richter (1709-1789), Ignaz Holzbauer (1711-1783), Christian Cannabich (1731-1798), Karl Joseph y Johann Baptist Toeschi o Anton Flitz (1733-1760). Su famoso *crescendo* dio a esta orquesta la especialidad dramática del dominio instrumental, que se tradujo en un repertorio deslumbrante y un ideal de perfección a seguir como ensamble.

Otro foco de ebullición musical donde encontramos una mezcla de los muchos autores en activo de la época son las ediciones. Si bien es cierto que la publicación de repertorio no es nueva en el *clásico,* sí su función. Ahora el burgués

puede, en casa y con su piano —y en ello este instrumento es también revolucionario— ejercer la música. El burgués también puede ahora participar del negocio de la venta de partituras, y los músicos pueden aspirar a tener otra opción para el movimiento de su repertorio, aun ignorándolo. La libertad que los editores se tomaban en las publicaciones —mezclar autores, hacer atribuciones apócrifas, transcribir o editar parcialmente una obra, no dar aviso al compositor—, era apenas mayor a la que se tomaban los compositores con las editoriales —como vender la misma obra a dos editoriales o dar como propia una partitura ajena. El criterio editorial, al igual que en nuestros días, se basaba mucho más en lo comercial que en cualquier otro valor. Del mismo modo que en el Siglo de Oro español obras de diversos poetas eran publicadas bajo el nombre de un autor que garantizara su venta, así encontramos en el siglo XVIII música editada cuya inescrupulosa atribución no era cuestionada por su último destinatario. A partir del siglo XX el trabajo músicológico de determinar qué obras corresponden a quién, ha sido la ardua tarea de una época adicta a la originalidad. Sin embargo, sólo el estudio de una fuente, una carta o un documento, puede dar una certidumbre total del origen de una atribución apócrifa: ni el estilo ni la calidad son definitivos. La imposibilidad de separar, por sus características inherentes, el trabajo de diferentes autores de un periodo, donde ni la originalidad ni el derecho de autor prevalecían como rectores de la industria, plantea la interrogante de la verdadera naturaleza del genio.

La relación entre los compositores en un periodo tan definitorio, era una estrecha red de mutuas influencias. Es perfectamente posible confundir una obra, con todos sus valores, de Franz Joseph Haydn con una de Adalbert Gyrowetz (1763-1850) o de Ignaz Pleyel (1757-1831). La *sinfonía* N° 37

K444 —K425a— de Mozart es, en realidad, una sinfonía de Johann Michael Haydn (1737-1806), la N° 25 en *sol mayor*.[28] Su correcta atribución no fue hecha sino hasta 1907, por Lothar Perger. Mozart, quien honestamente admiraba a su colega en Salzburgo, estudió la *sinfonía* y le agregó un *adagio* al primer movimiento. La influencia que este hermano menor de Franz Joseph tiene sobre Mozart se puede constatar también en el *Requiem* que Michael Haydn escribió para los funerales del arzobispo Sigismund von Schrättenbach, en 1771, y en cuya ejecución Mozart participó. En esta obra maestra de la música religiosa podemos encontrar trazos melódicos, texturas orquestales, figuras rítmicas y una concepción armónica que, veinte años después, tomará Mozart para su propio *Requiem* K626. La similitud entre ambas obras, lejos de sorprender nos ofrece una puerta de entrada para redescubrir la música de Michael Haydn, autor de factura impecable y de un repertorio abundante, tanto en lo vocal como en lo instrumental. La perversión histórica con que se ha tratado a este compositor, en torno a su hermano, nos ha negado por mucho tiempo uno de los catálogos más hermosos del periodo *clásico.* Charles Rosen, por ejemplo, nos dice en el prólogo de su libro, *El estilo clásico*: *Haydn, Mozart, Beethoven:*

> La decepción que suscita la música religiosa de Haydn (Franz Joseph) la encontramos expresada por sus contemporáneos E.T.A. Hoffman, Triest, Ludwig Tieck… y también por Haydn mismo, quien juzgaba su producción en ese terreno inferior a aquella compuesta por su hermano Michael, compositor sin embargo mediocre.[29]

Para Charles Rosen, el desprecio por Michael le permite establecer un criterio de dificultad que la música religiosa impone al periodo en general y en especial a Franz Joseph. Pero la premisa que juzga a Michael como un compositor mediocre, particularmente para la música religiosa, no resiste una audición de su música y en especial la del *Requiem.*

Harold Schönberg nos dice en su libro *Los grandes compositores:*

> Cuando partió el nuevo alumno distinguido fue su hermano menor Michael, a quien se le auguraban grandes cosas. Al parecer, Michael (1737-1806) poseía mayores dotes que Joseph en todo, excepto en composición. En efecto, realizó una excelente carrera, y ocupó el lugar de Mozart en Salzburgo como director de la orquesta del Arzobispo. También compuso un gran caudal de música religiosa. Sin embargo, ninguna de sus obras perduró en el repertorio de las salas de concierto.[30]

Probablemente, la idea de Schönberg sea poner en contraste los destinos de ambos hermanos para destacar la trayectoria de Franz Joseph sobre la de Michael. Sin embargo, resulta difícil dilucidar cuál es el criterio que le permite decir que "poseía mayores dotes que Joseph en todo, excepto en composición", salvo la facilidad que da el repetir un prejuicio, como ya lo había hecho con Wilhelm Friedman Bach.

La superficialidad que este tipo de textos vierte sobre la música banaliza la imagen que podemos hacernos de los autores y nuestra audición de sus obras. La crítica, esa reflexión sobre el quehacer cotidiano musical, es necesaria, y su juicio correrá siempre un alto riesgo. Lo más probable es que con el tiempo se equivoque, y no obstante es una herramienta para enfrentar lo desmesurado y extraordinario del universo de la música. El problema es que a veces no parece advertir su propia fragilidad. Es difícil para un escucha común poner en tela de juicio al especialista, pero es verdad que nada supera a la audición para adquirir un conocimiento musical, aun cuando ésta desafíe toda esquematización de la crítica. La audición de una obra o su estudio, sin ningún otro referente que la obra misma, generan una atención y un placer distintos de aquella que se hace con un amplio marco de referencia. Tendemos a pensar que nuestra capacidad de gozo de una pieza cualquiera es directamente pro-

porcional a la información que de ella poseamos. Y sin dejar de ser cierto, lo es también el hecho de que cada dato adquirido con anterioridad a la escucha la condiciona y acota sus posibles interpretaciones. La libertad de ignorar, incluso el nombre del autor, ofrece a nuestro gusto un margen de elaboración propia que da placer.

A excepción de la música religiosa, que por razones teológicas ha tendido a ser el espacio que mira constantemente al pasado, los músicos de todos los tiempos han estado más concentrados en la escritura y ejecución de su propio catálogo que en mantener un repertorio anterior. A partir de estos tres compositores —Haydn, Mozart y Beethoven— la tradición *clásica* se contempla a sí misma para establecer, académicamente, los criterios de memoria y olvido:

> Cuando ya no esté entre ustedes, nos dijo, escucharán decir de mi obra: "Después de todo no era más que eso"…quizá sea abandonada…No hay que atormentarse ni afligirse…Siempre hay un momento para el olvido…todo esto no tiene importancia. Yo he hecho lo que he podido…y después que juzgue Dios.[31]

No podemos saberlo todo ni escucharlo todo. Dirigimos la atención sobre algunas obras y autores e ignoramos otros. El olvido ha sido parte natural del proceso musical, sin embargo, en el siglo XX nuestra pasión por la música del pasado y la acumulación precisa de información ha revitalizado a una buena cantidad de autores. Ésa es la característica de nuestro tiempo y nuestra nueva herramienta para acercarnos a la herencia de esta tradición. El resurgimiento que ha tenido el periodo *barroco* ha seguido un camino en ambos sentidos de la línea temporal. Recuperamos lentamente muchas de nuestras herencias olvidadas y paulatinamente vuelven a emerger compositores y obras para volver a contar, de una manera siempre distinta, la historia de la música.

LEOK MIR DEN ARSOH FEIN REOHT SCHÖN SAUBER

Mozart y Haydn, a quien yo bien conocí,
eran hombres cuyas relaciones humanas
no dejaban ver en absoluto un ingenio especial
y casi ningún tipo de formación cultural,
de interés científico o intelectual.

KAROLINE PILCHER

A diferencia de Beethoven, hacernos una imagen de Mozart ha resultado siempre una dificultad, una contradicción y un misterio.

Por un lado, la iconografía de él, hecha en vida, no es muy abundante y refleja muy pocos elementos en común, como bien señala Wolfgang Hildesheimer. Cuadros como el inconcluso, hecho entre 1782 y 1783 por su concuño Joseph Lange (1751-1831) y el dibujo de 1789, a punta de plata, de Dora Stock (1760-1832), guardan algunos rasgos similares y algunos menos respecto al de Barbara Krafft (1764-1825), hecho en 1819.

No tenemos máscara mortuoria ni cadáver. La imagen que nos hacemos de él, más allá de su música, a través de su personalidad, choca en general con el ideal de perfección y refinamiento cultural de la segunda mitad del siglo XVIII —lo cual en realidad es un misterio, pensando en que Mozart es el más alto de sus exponentes— y con la idea del genio que se asumió en el siglo XIX. Es probable que esto sea así por el hecho de que, a diferencia de Beethoven, Mozart no se promovió a sí mismo públicamente como un artista y pensador, movido sólo por los más altos afanes trascendentes, porque, también a diferencia de Beethoven, Mozart se sabía el mejor de los músicos, pero no el mejor de los hombres —imagino que le resultaba artificial y sobre todo inútil pensarlo. Y así, frente al "¡Ánimo! Por encima de todas las flaquezas del cuerpo debe imponerse mi espíritu" (1797),[32] que Beethoven escribe en su diario, contrasta el *"Leck mir den Arsch*

fein recht schön sauber" (Lámeme el culo muy, muy, muy propiamente) K 382d.

Imaginarlo como un eterno niño, como lo definía Maria Anna Walburga Ignatia Mozart (1751-1829), su hermana, nos evita tener que pensar en cualquier cosa que nos resulte desagradable de su excéntrico comportamiento, al tiempo que nos ofrece el goce superficial de tener algo que decir si nos llega la ocasión, sin importar que la mitad de nuestro argumento sea poco plausible y la otra mitad inútil. Qué ganamos imaginando a Mozart como un eterno niño: la facilidad de no tener que pensar en él. Pero es innecesario, podemos no pensar en él y escuchar su música; la experiencia estética puede prescindir perfectamente de información adherente.

Sin embargo, existe una legítima curiosidad por conocer el origen de nuestras herencias culturales. El problema es, a veces, nuestra tenaz voluntad de forzar la realidad, a imagen y semejanza de nuestro entendimiento. Por eso es difícil hacernos una imagen de Mozart.

Tendemos a comparar su figura con la de Beethoven, por ser éste el modelo del artista a partir del siglo XIX. En este sentido, la biografía de las biografías de Mozart nos ofrece no sólo una descripción de su autor, sino la historia de la imagen que de él nos hemos hecho al paso de los años.

Valdría la pena revisar algunas de las primeras fuentes que nos muestran de primera mano su perfil, no tanto para verificar la veracidad de los relatos como para ver el retrato que se hacían de él sus contemporáneos. Dentro de los primeros esfuerzos hechos para exponer la figura de Mozart, ya en el siglo XIX, está el de Georg Nikolaus von Nissen (1761-1826). Nissen fue quien, al desposar a Constanza, adquirió el título de esposo de la viuda de Mozart hasta dejar-

lo grabado, literalmente, en su sepultura. Nissen y Constanza trabajaron desde 1823 en recopilar y articular documentos y testimonios. Nissen muere en 1826, dejando un prólogo y el esbozo general de la biografía que sería publicada en 1828. La crítica que se le puede hacer a este documento es la de una arbitraria selección de material en atención, como él mismo lo describe en su prólogo, a presentar algo atractivo y característico sobre Mozart sin dañar su fama, su estima, ni lesionar la impresión sobre su obra.

Entre los testimonios que recupera el trabajo de Nissen está el de Sophie Weber:

> Sophie la cuñada que aún vive, confirma el incesante trabajo interior de Mozart. Dice sobre él y sobre sus últimos años: estaba siempre de buen humor, pero también siempre pensativo, hasta en los mejores momentos; fijaba en los ojos de los demás una mirada penetrante, respondiendo a todo con mucha cordura, ya fuera que estuviese alegre o triste; sin embargo, parecía que al mismo tiempo trabajase en algo muy distinto con profunda concentración. Hasta cuando se lavaba las manos por la mañana, se paseaba de un lado a otro de la pieza, no se quedaba quieto ni un momento, siempre inmerso en reflexiones. En la mesa solía tomar la punta de la servilleta, la enroscaba apretándola, se la ponía bajo de la nariz y parecía que así, sumido en meditación, no se diese cuenta de nadie, haciendo continuamente muecas con la boca.[33]

La necesidad de Constanza y Nissen de exponer un Mozart con un constante trabajo interior, siempre pensativo y de mirada penetrante, pareciera ser un esfuerzo por cuadrarlo con el ideal de genio que ya después de la muerte de Beethoven se hacía indispensable, y contrasta con la descripción que de él hace Karoline Pilcher (1769-1843), que lo encuentra, al igual que a Haydn, ordinario y grosero:

> Tan pronto como me senté en el piano y toqué el “Non piu andrai” del *Figaro*, Mozart que estaba entre nosotros, se puso detrás de mí; evidentemente yo debía causarle placer, porque canturreaba la melodía y marcaba el ritmo sobre mi hombro. Pero luego repentinamente, acercó una silla, sentose, me dijo que siguiera tocando la parte del bajo y comenzó a improvisar variaciones de tal belleza que todo, conteniendo el aliento, se detuvo a escuchar cada

> nota del Orfeo alemán. De pronto, si embargo, el asunto le aburrió; se levantó y empezó, como solía hacer cuando le daba la inspiración de hacerse el gracioso, a saltar sobre mesas y divanes, a maullar como un gato y a hacer una cabriola tras otra cual un niño desencadenado.[34]

Aparentemente a Pilcher el ropaje humilde con el que Mozart oculta un profundo mundo de fantasía le permite regodearse en una pregunta retórica que no tiene la más mínima intención de responder, porque en ella evoca el misterio de la creación; y aunque es hermoso también ceñirse a esta forma de la inspiración, no deja de ser un tanto artificial. Asombrarnos de no entender algo que queremos entender no tiene sentido en este caso.

Mejor logrado es tal vez el razonamiento que hace Joseph Lange en sus memorias, escritas en 1808:

> La ocasión en que menos se habría podido reconocer en Mozart al gran hombre a través de sus palabras y sus actos era precisamente cuando se estaba ocupando de un trabajo importante. Entonces no sólo hablaba de modo caótico y confuso, sino que también intercalaba bromas ingeniosas, de un tipo insólito en él; se olvidaba voluntariamente de sí mismo en su comportamiento, y no parecía en absoluto que estuviese rumiando o pensando algo. Tal vez ocultase intencionalmente, por motivos inescrutables, su tensión interior tras una frivolidad exterior, o bien se deleitaba en poner en estridente contraste las ideas divinas de su música con la más chata banalidad de la vida cotidiana, y se complacía en una especie de autoironía. Comprendo que un artista tan excelso pueda, justamente por su profunda veneración hacia el arte, casi escarnecer y anular su propia individualidad.[35]

Joseph Lange encuentra, dentro del espíritu del romanticismo, una idea hermosa que le permite conciliar la incómoda e inexplicable doble naturaleza de su cuñado en torno a una altísima aspiración artística. En aras de la grandeza del arte, Mozart hace el más grande sacrificio, al grado de escarnecer y casi anular su propia individualidad. Sin embargo, aunque la idea de Lange genera unidad y sentido, persiste en ella la pregunta: ¿por qué un sacrificio?, ¿qué se gana con ello?

Es probable que sea de nuevo la imagen del romanticismo beethoveniano la que nos hace pensar en Mozart en los términos que Pilcher o Lange describen. En Beethoven el sacrificio es el único camino para alcanzar lo sublime: "[...] ¡Que todo lo que se llama vida sea sacrificado por lo más sublime y sea un santuario del arte!" (1815).[36] Es verdad que la idea de trascendencia ha estado ligada siempre al sacrificio, pero ¿qué y por qué debemos sacrificar para alcanzar la más alta belleza?

Beethoven separó su vida cotidiana de su creación, y al hacerlo también separó la música del quehacer cotidiano. El origen de la verdadera obra de arte no debe estar en el capricho de algún mecenas, ni en la recreación de la nobleza, ni en la satisfacción popular, sino en la expresión del espíritu que alcanza a ver lo que es negado a los demás. Si la música ha de hablarnos de algo, es de la heroica lucha del hombre por trascender su fragilidad. "¡La ley moral dentro de nosotros y el cielo estrellado sobre nosotros! ¡Kant!" (1820).[37] No en balde los protagonistas de sus obras escénicas son Prometeo, Egmont y Fidelio. Por el contrario, considerar a Don Giovanni, un personaje tan liviano y disperso, como personaje central, es reprobable a sus ojos, no importa si se le castiga al final. La música debe ser espejo de virtud y del alto espíritu. Desde luego, la ópera es un género que Mozart manejó con más naturalidad que Beethoven y en su catálogo encontramos una amplia variedad de personajes, espejo de muchos más valores en todos sentidos.

La libertad, por ejemplo, es un valor común a ambos músicos, pero la expresan de modo diferente. En Beethoven es una fuerza que busca elevar el espíritu del hombre y romper con cualquier imposición dictatorial. La música escénica para el *Egmont* de Goethe (1809-1810), o el coro de los presos al salir a la luz del sol en *Fidelio* (1804-1814), ambas obras

posteriores a la Revolución francesa, conciben la libertad como el esfuerzo del héroe. Por el contrario, Don Giovanni (1787) canta: "¡Viva la libertad!" y convida a todos. Este aristócrata, cuyo refinamiento es parte de la perversa seducción, abre su casa generoso y democrático a una fiesta para cualquiera que quiera ceñirse un antifaz. En ella, amigos y enemigos enmascarados entonan juntos ¡Viva la libertad!

Muy dulce comienza la escena que amarga podría terminar, dicen bien Masetto y Zerlina, y en efecto la idea aquí parece tener una dimensión más compleja y amplia: en ella se nos advierte que la libertad de unos es siempre a costa de la de los otros. Al sacrificar todo lo que llamamos vida por lo más sublime, para hacerlo santuario del arte, Beethoven se impone una forma de ser que condiciona su creatividad —en ese sentido, Mozart era más libre.

Entre el 7 y el 8 de octubre de 1791, Mozart escribe a Constanza:

> [...] Salí a escena para el aria de Papagueno con el Glöckchenspiel porque hoy sentí el impulso de tocarlo yo mismo. Le hice una broma a Schikaneder (Papagueno): en una pausa que tiene, toqué un arpegio; él se sobresaltó, miró y me vio. Cuando llegó la segunda pausa no hice nada, así que se puso a esperar, sin seguir. Adiviné qué pensaba y toqué otro acorde —a lo cual golpeó él y dijo: cállate, con lo cual todo mundo rió. Sospecho que la broma hizo que muchos se dieran cuenta por primera vez de que no es él quien toca el instrumento.[38]

Es cierto que *La flauta mágica* no es la más seria de las óperas de Mozart, pero el hecho de permitirse una obra así, a la que Beethoven le dedicó dos ciclos de variaciones, y de permitirse también el juego dentro del quehacer musical, parece más un síntoma de salud y de libertad que de excéntrica inmadurez.

Mozart no sacrifica la vida sino que la vuelve objeto de celebración en su música, y ésta no busca ser espejo de una moral determinada. La libertad de Beethoven va a acompa-

ñar la lucha de todo un siglo y va a iluminar musicalmente a las generaciones venideras. La libertad de Mozart, la que hace que la música exprese música, va a engendrar el catálogo pleno de la más profunda y equilibrada abstracción sonora. Esa libertad le va a permitir a él, a Haydn y a toda su generación, que la música, nota por nota, sea expuesta sin superficialidad, y sin la distracción de tener que regodearnos en la exhibición de nosotros mismos.

NOTAS AL PIE

[1] Instrumentos como la *viola d'amore,* la *viola pomposa,* el *clavecín,* la familia de las *gambas,* provenían de diversas tradiciones y de una experimentación que tendrá su equivalente en las búsquedas que, desde el final del siglo XIX y hasta nuestros días, se hacen por encontrar nuevos cuerpos sonoros, acordes a nuevas necesidades expresivas. Necesidad que además de nutrir a la música *clásica* con obras para *tubas arregladas, ondas martenot, piano preparado,* instrumentos *electro-acústicos* o helicópteros, nos ha devuelto —después de doscientos años de relativo silencio— a los instrumentos antiguos. Éstos vertieron una nueva luz en la interpretación de un repertorio que les pertenecía, a la vez que plantearon una saludable pregunta sobre lo frágil y convencional que resulta cualquier ideal de perfección.

[2] Es interesante comparar las posibilidades de estos nuevos ensambles de cuerdas y alientos en la transcripción que realiza Mozart de su *serenata para alientos* N° 12 "Nacht musik" K 388 al *quinteto de cuerdas en do menor* K 406 (K 516b).

[3] Es importante hacer la diferencia entre *forma sonata* (un movimiento) y *sonata* (conjunto de movimientos). Mientras la *sonata* basa su estructura en el balance de sus movimientos, la *forma sonata* lo hace articulando en un solo movimiento un planteamiento, un desarrollo y una conclusión. Esta síntesis expositiva la hace el punto de partida de una *sonata.*

[4] Desde luego, hay movimientos dentro de la suite que no corresponden a esta estructura, como el *preludio* de forma libre o danzas como la *chacona* o la *pasacalle,* que se rigen bajo el esquema de *tema y variación.*

[5] La *modulación* es el movimiento entre *tonalidades,* el cambio de una a otra en el desarrollo de una obra; fue el recurso más importante al establecerse las *tonalidades mayores* y *menores* en sustitución de los *ocho tonos* de la armonía *modal* anterior al *barroco.*

[6] Particularmente las *serenatas* y los *divertimentos* gozaban de una libertad formal en la que podemos ver, incluso, la mezcla de los movimientos de la *sonata clásica* con los de la *suite barroca.*

[7] Forma española de llamar a la *variación.*

[8] De hecho, en un lenguaje técnico, una cadencia es una sucesión de acordes que resuelve a una *tonalidad.* La improvisación que hace el solista al final del movimiento recibe el mismo nombre por la importancia que tienen los acordes en el discurso y la conducción hacia este momento. Asimismo, el trino con el que acaba el *solo* es de la misma manera la síntesis sonora de una resolución *tonal;* la tensión de oponer repetidamente dos notas contiguas, semejante a los batimentos de una disonancia, se iguala y resuelve en la consonancia de la *tonalidad* de arribo.

[9] *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, p. 66

[10] *Beethoven en cartas y documentos,* selección y notas de Anton Würz y Reinhold Schimkat, Tecnos, España, 1970, pp. 37-38.

[11] La ventajosa oferta hecha por el rey de Westfalia, Jeróme Bonaparte (1784-1860), hermano de Napoleón, para ser el director de su orquesta tenía varios inconvenientes, entre otros la inseguridad de que el hermano del emperador pudiera mantenerse en el puesto, en el que estuvo de 1807 a 1815. Beethoven arriesgaba su futuro al de la empresa napoleónica.

[12] Anton Würz y Reinhold Schimkat, *op. cit.,* p. 38.

[13] Emil Ludwig, *Beethoven (Vida de un conquistador),* Diana, México, 1957, séptima edición, p. 149.

[14] *Ibid.,* p. 149

[15] *Ibid.,* p. 151

[16] Aunque Beethoven no rehuyó la comisión de obra, e incluso realizó variantes de obras anteriores para poderlas seguir vendiendo.

[17] Marc Vignal, "La formation d'un nouveau public", *Histoire de la musique occidentale,* Fayard/Messidor-Temps Actueles, Francia, 1985, p. 563.

[18] Hans Gal, *op. cit.,* p. 66

[19] *Idem.*

[20] La *sinfonía* 45 *Los adioses* (1772) es un hermoso ejemplo de la relación cotidiana con la creación musical. La anécdota que narra el hartazgo de los músicos al permanecer en Esterhaza demasiado tiempo, aislados y lejos de Viena. Haydn escribe una sinfonía donde desde la tonalidad hasta las figuras rítmicas representan un mensaje para el Príncipe. El 4° movimiento posee un principio brillante y hacia el final un adagio que se va disolviendo con la salida de cada músico al terminar su parte, hasta quedar sólo un dúo entre el violín primero y el segundo, en un gesto de humor y encanto sonoro por el que se da un mensaje sutil al Príncipe. Una *sinfonía* de asombrosos recursos instrumentales en una producción donde Haydn está ya en posesión de todos los recursos del periodo clásico.

[21] Anton Würz y Reinhold Schimkat, *op. cit.*, p. 38.

[22] En su libro Harold Schönberg asevera que a lo largo de todo el contrato de 1761, el nombre de Haydn fue escrito así. Cabe recordar que en ese momento su nombramiento era el de *vicekapellmeister.*

[23] Harold C. Schönberg, *Los grandes compositores,* Javier Vergara Editor, Argentina, 1991, p. 79.

[24] Esterhaza fue el castillo construido por Nicolás, sucesor de Paul II. Este nuevo príncipe diseña su palacio a cierta distancia de Viena y lo establece, entre otras cosas, como centro musical.

[25] Marc Vignal, *op. cit.*, p. 563.

[26] Pese a la idea general que nos presenta a Haydn y a Mozart como ajenos al discurso polifónico hay que tener en cuenta que, pese a los gustos de Viena y Esterhaza, ambos escriben bajo esta textura. Baste recordar en Haydn el *minueto* de la *sinfonía* 44 en *mi menor (trauersinfonie* —fúnebre) de su periodo *Sturm und Drang,* en modo de *canon,* al igual que el de la *serenata para alientos* N° 12 *(nachtmusik* K388) de Mozart, cuyo *trío* es además un *canon* con *inversión.*

[27] Sensibilidad sería una traducción correcta pero insuficiente de esta palabra. Tal vez oponiéndola a *Empfindlichkeit* —que es una sensibilidad en torno a lo molesto, susceptibilidad—, *Empfindsamkeit* resulta la sensibilidad que está abierta a percibir, dentro de un universo general, lo particular de la expresión por medios musicales, como la pequeña disonancia que da un *retardo,* una *appogiatura* o delicadas líneas melódicas.

[28] Michael Haydn, Sinfonía 25 en sol mayor, Perger 16, Sherman 25 MH 334.

[29] Charles Rosen, *Le style classique Haydn, Mozart, Beethoven,* Nouvelle préface, Gallimard, Francia, 2000, p. VI.

[30] Harold C. Schönberg, *Los grandes compositores,* Javier Vergara Editor, Argentina, 1991, p. 77.

[31] Philippe Fauré-Fremient, *Gabriel Fauré,* Les Editions Rieder, París, 1929, p. 95.

[32] *Beethoven en cartas y documentos,* selección y notas de Anton Würz y Reinhold Schimkat, Tecnos, España, 1970, p. 128.

[33] Wolfgang Hildesheimer, *Mozart,* Javier Vergara Editor, 1982.

[34] *Ibid.,* pp. 285-286.

[35] *Ibid.*, p. 282.

[36] Anton Würz y Reinhold Schimkat, *op. cit.,* p. 129.

[37] *Ibid.,* p. 131.

[38] *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, p. 123.

ROMANTICISMO

LOS REGALOS DE MEFISTO

Con ardiente afán ¡ay! Estudié a fondo la filosofía,
jurisprudencia, medicina y también, por mi mal,
la teología; y heme aquí ahora, pobre
loco, tan sabio como antes. Me titulan maestro,
me titulan hasta doctor y cerca de diez años ha
llevo de los cabezones a mis discípulos, de acá
para allá, a diestro y siniestro… y veo que nada
podemos saber. Esto llega casi a consumirme
el corazón.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Fausto*

Así como a Fausto le duele, después de tanto tiempo y ardiente afán, ¡ay!, la impotencia de su saber, así toda la ambición de perfección del periodo *clásico* estalla en el grito de la tensión de sus contradicciones. Las herramientas que la razón esgrimió durante la segunda mitad del siglo XVIII revelan más la fragilidad del hombre que el arribo a un saber rector de todo. La academia, el método científico, la enciclopedia, donde debían establecerse los modelos para describir, asir y gobernar la naturaleza, abrieron un doloroso horizonte frente al cual las cosas rebasan las posibilidades del hombre. Debíamos terminar por saberlo todo y al final nada podemos saber.

¿Por dónde asirte, Naturaleza infinita? ¿Cómo coger tus pechos, manantiales de toda vida, de quienes están suspendidos el cielo y la tierra, y contra los cuales se oprime el lánguido seno?[1]

El *romanticismo* tiene una de sus puertas de entrada en la fragilidad del hombre frente a la naturaleza. Cuadros como *El monje frente al mar* (1810) o *Viajero frente al mar de niebla* (1818), de Caspar David Friedrich (1774-1840), son una expresión del esfuerzo por adecuar nuestra razón sensible a lo desmesurado, aquello frente a lo cual nuestra resistencia

es nada. A partir de esta nueva relación con la adversidad, esta confrontación con lo enorme, lo que rebasa la medida humana con un poder devastador, que causa terror, el romanticismo alemán recibe de Immanuel Kant (1724-1804) la noción de lo sublime.

La belleza en sí ya no es suficiente, la perfección sola no basta para convertirse en arte. La experiencia estética debe elevar el alma por encima de su medida ordinaria. La otra noción que Kant hereda al *romanticismo* alemán es la del genio. Esta capacidad espiritual innata, no aprendida, que no pertenece a la colectividad de una técnica o escuela sino al talento individual, busca la libertad para expresarse. Su imaginación no se limita a reproducir con exactitud a la naturaleza o una tradición, debe trascenderla. Esta sola idea afirmó a la originalidad como valor en la obra de arte y catalizó la reflexión sobre el desarrollo del repertorio. En tal sentido, este periodo no va a rechazar las herramientas ni las formas del *clásico,* pero debe reelaborarlas cada vez. La *forma sonata* se mantiene con sus partes, pero pareciera que el *desarrollo* —sección central de esta estructura— infecta de libertad a la *exposición* y la *reexposición* —prevista por la repetición—, de manera que la obra se replantea a cada paso, ampliando su longitud y aliento.

Esta emancipación del *desarrollo* como espejo de la libertad y de la constante evolución del planteamiento devendrá en *sinfonías* cada vez más largas. Del mismo modo, la *armonía tonal* seguirá siendo el instrumento de construcción del *romanticismo,* pero esta idea de lo sublime, de lo terrible como detonante del arte, abrirá el uso del *modo menor* ya no como un color, o como *tonalidad* excepcional, sino como constante herramienta dramática y habitual *tonalidad* fundamental. El discurso armónico se basa en la tensión y la distensión de sus acordes. El elemento disonante de un

acorde de tensión termina, con el tiempo, por volverse habitual; la evolución consiste en encontrar, en cada época, la máxima disonancia posible, tolerable, y la función que puede ocupar. Éste es quizá el elemento que más refleja lo sublime de la experiencia estética: la belleza que encuentra en el dolor soportable un placer, la imaginación que expande su entendimiento y su sensibilidad donde antes era sobrepasada.

Por oposición al pensamiento individual de la razón, a la cultura ilustrada, la revalorización romántica de la naturaleza ofrece un espíritu colectivo, más cercano a la esencia primitiva del hombre, incivilizada y natural. Este espíritu primigenio, común a todos los miembros de un pueblo, engendra el sentimiento de nación. El creciente nacionalismo de los países europeos es también un rechazo a la voz clasicista que venía de Francia. Puerta de entrada y de salida, el nacionalismo produjo un *romanticismo* a partir del rechazo al clasicismo francés, y lo abandonará por las muchas veredas que la idea de nación abrió hacia el siglo XX, alejándose del pensamiento hegemónico alemán.

En ese sentido, otra forma de entender la génesis de este periodo está en la Revolución francesa y las guerras napoleónicas en Europa, así como en las independencias de América. No es la guerra la novedad, sino su justificación en las tesis ilustradas y en la promoción de la democracia, nueva forma de gobierno amparada por la razón, ésa que sigue siendo dominante en Occidente hasta nuestros días, donde el gobierno del pueblo para el pueblo se independiza de las relaciones aristocráticas. En estas guerras la burguesía llega finalmente al poder, de forma moderna y definitiva, con la tarea de imaginar nuevos paradigmas que justifiquen sus contradicciones, que han sobrevivido hasta hoy por más de doscientos años. Un ejemplo es la conciliación

de un espíritu racional y laico con la experiencia religiosa. Fausto estudió todo lo que académicamente podía, y al final debe regresar desesperado al universo esotérico, para convocar al espíritu de la tierra. Su relación con Mefisto pasa del abatimiento cínico a la excitación y el asombro en pos de la gran experiencia, y al final sólo puede reconocerla en la aparición del *coro místico.* La fervorosa religiosidad mariana del final del Fausto es el epítome del *romanticismo.* Sin llegar a negar a Dios, la exaltación de la razón ilustrada cuestiona su cultura religiosa. El *romanticismo* es un retorno a la religiosidad y a las herencias místicas medievales. Necesitamos la conciencia de lo absoluto para hacer del arte el espacio de comunión entre ella y el hombre.

La ambiciosa perfección del periodo *clásico,* no fue suficiente respuesta al cúmulo de contradicciones que lo habitaban. Los nuevos caminos, la constante evolución que resulta del esfuerzo a un tiempo individual y colectivo, hecho a lo largo de todo el siglo XIX, ofreció, al igual que en el *clásico,* nuevos goces y nuevos peligros para el futuro.

> No, no; el diablo es egoísta, y no hace fácilmente por amor de Dios cosa alguna que sea de provecho para otro. Expresa claramente sus condiciones. Un servidor tal trae peligro a la casa.[2]

Si Voltaire fue el diablo para algunas de las buenas conciencias del siglo XVIII, entonces las nociones que ofrece Kant al XIX —la idea de lo sublime y del genio— pueden ser también tentaciones para el *romanticismo,* que adquieren un carácter peligrosamente demoniaco. Las honestas premisas abren frente a sí un camino de fácil deshonestidad musical implacable, el de la muela podrida, como la describe Thomas Mann en el *Doktor Faustus,* el del puro artificio, y en eso la banalidad del periodo *romántico* (incluso en Wagner, no se diga en Berlioz y por supuesto en Mahler) es más decadente que la del *clásico,* por regodearse en un dolor artifi-

cial. El verdadero dolor, nacimiento de lo terrible, ese que apenas es soportable, no clama libertad ni exhibe sin pudor alguno su agonía.[3]

El *romanticismo* es un periodo que fue construido por toda una generación. Desde la evolución del repertorio de Mozart, pasando por autores como Carl Maria Friedrich Ernest von Weber (1786-1826), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) y la fantástica producción de Ludwig Spohr (1784-1859) —donde encontramos la aparición del *leitmotiv* en su ópera *Fausto,* hecha sobre la novela de Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831) *Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt* (1791). Pero si en el origen de este periodo está lo sublime de la lucha contra la adversidad, a través del orden moral y el genio, nada puede encarnar musicalmente más su espíritu que el esfuerzo de un compositor sordo. Esfuerzo cuya trayectoria será la de toda la música venidera.

EL NACIMIENTO DE LO TERRIBLE

Beethoven

¿Quién, si gritara yo, me escucharía
entre los celestes coros? Y aun si de repente
un ángel me ciñera contra su corazón,
la fuerza de su ser me borraría;
porque la belleza
no es sino el nacimiento de lo terrible:
un algo que somos apenas capaces de soportar,
lo que sólo admiramos porque serenamente
desdeña destrozarnos.
Todo ángel es terrible.

RAINER MARIA RILKE, *Las elegías de Duino*

Beethoven detectó el principio de su sordera seis años antes de escribir, en octubre de 1802, el testamento de Heiligenstadt.[4] Si esto es cierto, quiere decir que una parte significativa de su catálogo se desarrolló a la par de este mal

degenerativo.[5] Un oído interno, que fue celosamente entrenado, comienza a producir música cada vez más desde su memoria e imaginación que desde la práctica y la interpretación cotidianas. Las obras, aunque se expresan en su totalidad a través de la escritura, viven irrepetiblemente por medio de la ejecución. El balance entre lo que se escribe y lo que suena, entre el oído externo y el interno, en autores que hasta este momento son en su mayoría instrumentistas de alto nivel, está resuelto en la cotidiana ejecución, punto de contacto entre un autor y el público. Beethoven torna la balanza entre lo que se escribe y lo que suena en favor de la imaginación del compositor. Obliga a sus contemporáneos a seguirlo en la evolución de su discurso hacia la comprensión que nace de su sordera, y en esa sordera caben toda la fantasía musical, toda la abstracción y todo el futuro.

> Quizá el hecho de la vigencia constante de Beethoven no sea más que el hecho de que su música aún no ha sido alcanzada por la realidad.[6]

En 1802 Beethoven ha realizado menos de la cuarta parte de sus años de producción musical. En medio de la conciencia de un mal perdurable, Beethoven, a semejanza de Fausto, piensa en quitarse la vida, y si a éste lo detuvieron las campanas y el coro de la iglesia anunciando la resurrección de Cristo, a Beethoven lo detiene el arte:

> Sólo él, el arte, me detenía; me parecía imposible abandonar el mundo antes de haber dado fin a todo aquello que me siento capaz de realizar y por eso, di un plazo a esta pobre vida, verdaderamente desdichada.[7]

Pero no es el arte como consuelo en la experiencia cotidiana de deleite e inteligencia lo que le detiene, ni lo noble de las actividades que en torno a la música se desarrollan, sino, aparentemente, el deber de construir *la obra de arte* sublime porque, pese a todas las dificultades que opone la adversidad, eleva la conciencia de su medida ordinaria a una capacidad de resistir la presencia abrasadora de lo que

es inmenso y rebasa la condición del hombre. Genial porque no puede ser hecha sino por su talento y quedará como herencia no sólo para la sociedad de su tiempo, de la que está dolorosamente exiliado, sino para la futura, donde cualquiera que pueda compartir este asombro por la fragilidad humana reciba este testamento.

> Divinidad, tú ves desde lo alto mi interior, tú puedes hacerlo, tú sabes que el amor a los hombres y el deseo de hacer el bien moran en él. Ah, cuando algún día leáis esto, pensad que habéis sido injustos conmigo y aquel que sea desgraciado que se consuele al encontrar en mí a uno como él y que, sin embargo, pese a todos los obstáculos de la naturaleza, ha hecho todo cuanto estaba en su poder para ocupar un lugar entre el número de los artistas y hombres dignos.[8]

Dentro de lo conmovedor, lo emocionante y lo afectado del documento encontramos, más que un testimonio del esfuerzo por sobreponerse a la desgracia, la imagen que Beethoven hace de sí mismo en la que están todos los elementos del *romanticismo* —los sublimes, los excepcionales y los perversos—, y a partir de la cual podemos traducir el camino por el que transita su repertorio.

Beethoven es un compositor en constante evolución y no es fácil determinar con claridad las diferentes etapas por las que atraviesa. Cierto es que en cualquier posible división, tanto en el catálogo de Beethoven como en la historia de la música, hay una gran carga de arbitrariedad, y si fuera trivial e inútil habría mucho menos especialistas haciendo el esfuerzo por establecer las fronteras entre las diferentes épocas. Pero sí hay una utilidad —si es que somos capaces de, una vez hecha la distinción, olvidarla— en dividir la historia en periodos y en tratar de analizar, desde muchos ángulos, el repertorio de un compositor. En el caso particular de Beethoven es interesante encontrar y revisar los ciclos que lo acompañaron de principio a fin, particularmente el de sus *cuartetos, sonatas* para piano y *sinfonías.* A través de

ellos podemos ver, si no claramente, sí de forma general tres momentos en la producción beethoveniana: el origen clásico y formal, la revolución subjetiva y libertaria, y el final, la obra tardía que establece una nueva relación con el principio.

La música de cámara ha sido siempre una especie de síntesis esencial de los compositores. El *cuarteto de cuerdas* —dos violines, viola y chelo— no sólo estaba perfectamente definido, sino que a partir de Franz Joseph Haydn se convierte en la referencia de la escritura instrumental, una especie de prontuario del que parten obras de mayor dotación como la *sinfonía.* La distancia que hay entre los ciclos de *cuartetos* permiten ubicarlos en las tres etapas. En la primera está el ciclo del Op.18 (1798-1800), seis cuartetos comisionados por el príncipe Lobkowitz. En la segunda están tres *cuartetos* del Op.59 (1805-1806), comisionados por el embajador de Rusia en Viena, el conde Andreas Rasumovsky (1752-1836), nombre con el que se les conoce. También están el número 10 Op.74 (1809) y el 11 Op.95 (1810). A la tercera pertenecen los *cuartetos* que son las últimas obras de Beethoven, Op. 127, 130, 131, 132, 133 (la *gran fuga)* y 135 (1825-1826).

A diferencia de los *cuartetos,* las *sonatas* para piano tuvieron una producción constante desde 1795, cuando aparecen las primeras tres bajo el Op.2, hasta la número 32, Op.111 de 1822. En ella Beethoven establece una relación con la *sonata* y con el piano en sí, que caracteriza y define los elementos del lenguaje y las aspiraciones del instrumento, la forma y el autor. Los tres en franca transformación durante esos años.

La *sinfonía* logra, con Beethoven, convertirse en el espacio de experimentación y desarrollo del lenguaje musical. La suma que logra a través de las nueve *sinfonías,* la moder-

nidad que supuso la *tercera,* la dimensión y aliento de la *novena,* convierten a esta forma en la aspiración de los compositores del siglo XIX.

"Lo irresistible en la música del joven Beethoven es la expresión de la posibilidad de que todo puede arreglarse", dice Adorno en su *dialéctica negativa.* Y así como la dialéctica, *la forma sonata* opera con la oposición de contrarios. En su primera etapa de producción reconocemos la adquisición de esta herramienta de construcción y la objetividad que supone, a través de la cual puedan exponerse con claridad sus temas en el tránsito de un movimiento armónico, desarrollar el conflicto de su encuentro, y obtener una nueva comprensión en la *reexposición.*

Pero no siempre puede arreglarse todo. Las dudas que después de la Ilustración devienen en el *romanticismo* tienen sus reflejos musicales, y del mismo modo que la Revolución francesa no creó a una nueva clase social, sino que favoreció a una ya existente, Beethoven, en su segunda etapa, no creó nuevas formas de escritura musical sino que las reprodujo a partir de la libertad. El *desarrollo,* parte central de *la forma sonata* destinada al libre movimiento, armónico y melódico, preña de esta libertad a los extremos, *exposición* y *reexposición,* imbuyendo una subjetividad —elemento individual del autor en el que expresa su genio— a lo objetivo de la estructura. Aunque este espíritu lo encontramos desde antes de la tercera *sinfonía* Op.55 (1803-1804) *Heroica,* ésta es un buen punto de partida de dicha nueva forma de concepción romántica. Su dedicatoria a Napoleón Bonaparte (1769-1821) como campeón de la república, tachada más tarde, es la metáfora de una nueva música para un nuevo pensamiento. El dilatado aliento que la hace una obra inusualmente larga, y sobre todo la subjetividad estructural, por ejemplo en el primer movimiento con su constante cambio

de sensación rítmica, y el fantástico trazo armónico para llegar a la *dominante,* la libertad que habita en el desarrollo que presenta un nuevo material melódico, como si fuera el segundo tema, en una tonalidad muy alejada a la de origen, deformando la exposición y especialmente la reexposición, que deja de ser la declaración de una síntesis prevista para convertirse en la inusitada conclusión de una obra que se reinventa a cada parte. Un ejemplo de esto se halla también en el solo de oboe de la reexposición del primer movimiento de la 5ª *sinfonía* Op.67. Y así podemos escuchar un constante ensayo expresivo dentro del lenguaje musical, como en lo sintético y armónicamente audaz del primer movimiento del cuarteto Op.95, o el dinamismo tonal en el inicio del tercer movimiento de la 3ª *sinfonía* Op.55.

De este periodo podemos reconocer una multitud de obras como las sonatas *Waldstein* Op.51, *Appassionata* Op.57, *Los adioses* Op.81, los *conciertos* para piano 3 Op.34, 4 Op.58 y 5 Op.73, el de violín Op.61, los *tríos* con piano del Op.70 N° 1 El *fantasma* y N° 2, *El Archiduque* Op.97, prácticamente cualquiera de las *sinfonías* con excepción de la primera, que no escapa del todo a este espíritu. Son las obras de Beethoven que habitualmente escuchamos probablemente porque ofrecen una facilidad pasional y de carácter que transita por una subjetividad atractiva, una facilidad sospechosa incluso.

> Para la crítica de Beethoven: si se presta oído atento al idioma, tiene algo de arreglado, que calcula el efecto, algo así como los cuadros de taller, "tableaux" efectivos y cosas similares y precisamente este momento, como el de lo aparatoso, está expuesto al envejecimiento. Es el reverso del dominio del material, y a menudo se encuentra en los pasajes más geniales, como la conclusión de la marcha fúnebre de la *Heroica* (que, en su conjunto, no está libre de esto, quizá como consecuencia del tipo de expresión prescrito e "imitado"). Únicamente el estilo tardío está libre de esto.[9]

No sabemos si por las mismas razones que Adorno esgrime en su crítica al lenguaje beethoveniano, pero Beethoven se aleja del discurso que había conquistado en todo su repertorio, el más famoso y celebrado, en pos de una nueva forma de expresión. En el estilo tardío Beethoven guarda una nueva relación con la forma, menos subjetiva, menos efectista, de menos apariencia. No es sólo la consecuente elaboración de un discurso que se había planteado un camino y que no se queda a gozar de su novedad, que no se limitó a repetir sus logros, sino también es posible que en esta etapa final la exaltación de lo subjetivo, de lo individual, rechace su artificio por ser sólo apariencia. "El arte rechaza la apariencia del arte", nos dice Thomas Mann en el *Doktor Faustus:*

> En realidad hacia la mitad de su periodo productivo, Beethoven había sido mucho más subjetivo, por no decir "personal" que hacia su fin; mucho más cuidadoso en dejar que la expresión personal predomine sobre lo convencional, sobre el formulismo, sobre todos los floreos en que abunda en la música y fundirlos en el crisol de su dinamismo subjetivo. La relación con lo convencional del Beethoven de la última época, de las últimas sonatas de piano, por ejemplo, había sido muy diferente, mucho más conciliadora e indulgente, a pesar de su desnudez en la que nos sentimos tentados a ver una hinchazón, un abandono del yo, más horrendo y majestuoso que toda audacia personal. En estas creaciones, dijo el conferenciante, lo subjetivo y lo convencional anudaban una relación nueva: una relación determinada por la muerte.[10]

Si fuéramos eternos podríamos tranquilamente dedicarnos a cualquier forma de expresión; al cabo de algún tiempo terminaremos por hacerlo y decirlo todo, no debemos escoger. El reconocimiento de la fragilidad humana, de su mortalidad, encuentra en Beethoven una medida mucho más sublime al final de su repertorio que en el grito afectado de la mitad de su periodo productivo. Ya no hay tiempo para la trivialidad de la apariencia, para centrar en lo individual el afán del arte. La revolución beethoveniana, esa que aparece en el discurso de sus obras más famosas y que determinó el

lenguaje de todo el siglo, supone al ser aceptada, la tarea de avanzar sobre la nueva concepción y los nuevos puntos de interés. Beethoven hizo la tarea todo el tiempo, y bajo una lógica implacable regresa a los puntos de partida porque se había vuelto capaz de resignificarlos bajo nuevas luces. Las convenciones rechazadas regresan con otro estado y estamos listos para comenzar, con toda humildad, a escribir con una mejor comprensión de nuestro pasado musical.

El contrapunto de las últimas obras —y en especial el de la fuga de la sonata *Hammerklavier* o del cuarteto Op.133 *la gran fuga*— es un retorno a la perfección musical. Las dudas que vierten sus contemporáneos sobre la capacidad de Beethoven para escribir *fugas* se ven alimentadas por la sordera definitiva del viejo maestro y por la desproporción que da a sus obras —la *Hammerklavier* tiene la duración de una sinfonía y *la gran fuga* debió ser separada como final del cuarteto Op.130 para constituirse en una obra aparte—, que son, aún hoy, parte del repertorio menos popular de Beethoven. Y no obstante, en ellas, más que en todo lo anterior, nos damos cuenta de que nuestra conciencia se ha elevado y que es capaz de resistir el nacimiento de lo terrible.

A la pregunta de por qué la última sonata de piano, la N° 32 Op.111, tiene sólo dos movimientos y termina con el movimiento lento —la *arietta: adagio molto semplice e cantabile,* un descomunal *tema con variaciones,* no sólo por su duración sino por los muchos destinos con los que bendice y maldice al *tema*—, Thomas Mann responde, en medio de su novela, con una descripción muy afortunada de la relación que tiene Beethoven con la música.

> ¿Un tercer tiempo? ¿Una vuelta a empezar? ¿Después de un adiós como aquél? ¿Un regreso después de esa separación? ¡Imposible! Había sucedido que la sonata, en aquel segundo tiempo, aquel enorme tiempo se había terminado para siempre. Y cuando decía “la sonata” no se proponía únicamente designar aquélla, en *do* menor, sino la sonata en general, en cuanto a género,

> en cuanto a forma tradicional del arte; había sido ahora conducido a su fin, a tener un fin; había cumplido su destino, alcanzado su objeto inseparable; se abolía y se desataba, se despedía… el adiós de la sonata.[11]

En Adorno, el sentido de esta despedida abre para el arte la posibilidad de contemplar lo infinito:

> La conclusión de la *Arietta* con variaciones (del Op.111) tiene tanta fuerza del que mira hacia atrás, del que se despide, que, por así decir, sobreiluminado por esta despedida, lo precedente se agranda hasta lo desmesurado. El sentido de la forma inherente a la música altera a la música que precede a la despedida de tal modo que sobre ella recae una grandeza de presencia en el pasado que como presente en la música nunca se puede alcanzar.[12]

No es fácil decir que la 9ª *sinfonía* Op.125 pertenece al estilo tardío. Su grandeza, esa que la ha convertido en punto de referencia de lo humano y fraterno en Occidente, en la expresión de lo noble y civilizado que rige la relación entre los pueblos —mucho más que la idea de democracia o el códice napoleónico—, está en la trayectoria del héroe, con el que todos nos podemos identificar, que pasa por los tres primeros *movimientos* como por el asomo a toda posible adversidad y que engendra en el cuarto, desde el abatimiento, la alegría.

Es posible encontrar en ella un doble discurso: el de una *sinfonía* en cuatro movimientos que respeta su estructura formal, y el de una trayectoria extramusical —casi *programática*— que termina por cantar con palabras el elogio a la alegría. “Ninguna sinfonía de Beethoven es inmune a la perversión, porque no son algo en sí, se transforman históricamente, se despliegan y extinguen en el tiempo; porque su propio contenido de verdad es histórico y no un ser puro, están expuestas a lo que presuntamente se les hace desde afuera”.[13]

Beethoven dejó para el siglo XIX la tarea de interpretar el camino a seguir en la escritura musical. Su nivel de influencia determinó todo el romanticismo pero no con claridad;

hubo de ser interpretado bajo los muchos estigmas de la época y no todo el mundo entendió lo mismo. Todos asumieron su grandeza pero no por las mismas razones, o no por los mismos medios. La gran discusión de la segunda mitad del XIX entre Wagner y Brahms se basa en el trazo de las dos trayectorias que parten de este doble discurso de la 9ª *sinfonía.* Y no obstante, esta tarea también fue realizada por Beethoven, desde la sordera y hasta el último de sus días, adelantándose a las conclusiones de todo el siglo. Al oírla, nosotros, que pensamos en la dicha creciente, que siempre hemos esperado mirar cómo tramonta la felicidad, sentiríamos la emoción que casi nos consterna cuando algo dichoso cae.

LOS CAMINOS DEL ROMANTICISMO I

Schubert y Berlioz

¿Cuándo —¡árboles de vida!— llegará vuestro invierno?
Nosotros no vamos al unísono.
No somos sensatos como las aves migratorias.
Retrasados y tardíos,
nos imponemos repentina, forzadamente a los vientos,
y nos derrumbamos sobre un estanque indiferente.
Sabemos al mismo tiempo florecer y marchitarnos.

RAINER MARIA RILKE, *Las elegías de Duino.*

¿Cómo se entiende un poeta de dos metros?
Vean a Byron cojo y a Quevedo patizambo;
no, la poesía no da saltos.

AUGUSTO MONTERROSO, *Estatura y poesía*

Son muchas las formas de entender y describir el siglo XIX. El espíritu *romántico* es muy amplio y está lleno de voces que se contradicen con los mismos argumentos, de autores que buscan lo mismo por distintos medios. En princi-

pio, podemos pensar que este periodo pertenece a la misma tradición que el *clásico* y que fue a través de Beethoven que esta tradición llegó a ese siglo.

No todo el mundo entendió lo mismo en Beethoven. La libertad frente a las formas *clásicas* toma dos caminos: el que profundiza su espíritu ampliando sus márgenes, resignificando sus partes sin romperlas, respetando su balance, su organización y toda su posible poesía; y el que considera el espíritu del artista más importante que el de la estructura, y no le importa romper con una forma con tal de dar entrada a la expresión individual, auspiciada en el genio, para dar vida a obras que puedan contener también ecos de las voces de otras artes y otras bellezas.

Para los primeros, la escritura seguirá siendo la de la abstracción, que no tiene que ver más que con la música, y sus obras heredan formatos tradicionales como la *sonata,* la *sinfonía,* el *concierto* o el *cuarteto.* Para el segundo grupo, la variedad está auspiciada por la libertad, y elabora formas nuevas y libres que adquieren sus modelos de la literatura, de una expresión particular o de articular melodías populares. Así llegan el *impromptu,* el *nocturno,* el *momento musical,* el *intermezzo,* la *rapsodia* o el *capricho,* alimentando al siglo XIX —y especialmente al piano— de nuevos caminos de expresión.

En el gran formato pueden hacerse *sonatas,* pero ya sin el rigor de la forma, o *sinfonías* que, independientes de la estructura, se desarrollan bajo alguna temática literaria, describiendo relaciones extramusicales. La narración musical da origen a la *música programática,* música anecdótica que se ciñe a un programa, sin ser parte de un proceso escénico. El *poema sinfónico* se convierte en la estructura instrumental de largo aliento a la par de la *sinfonía.*

Podríamos pensar que Beethoven descansa más en el primer grupo que en el segundo. Su obra siempre estuvo dentro de las formas tradicionales, escribió poca música escénica y no siempre con resultados afortunados. Sin embargo, la 9ª sinfonía, una de sus obras de mayor influencia, puede amparar a unos y otros. Una parte de la tradición interpretativa romántica ha querido, además, encontrar un programa en las obras significativas del catálogo de Beethoven.

El siglo XIX se parte en dos a lo largo de su derrotero. En cada generación ambos caminos irán encontrando autores que multipliquen sus obras y sus ideas. No es fácil distinguir, a *tabula rasa*, una generación de otra, por lo azaroso de la longevidad de sus compositores y por los múltiples contactos e influencias; pero siguiendo esta división, que tiene una evolución en el repertorio romántico, podemos ir separando autores a la vista de su catálogo.

Una de las perversiones del *romanticismo* es que, en buena medida, parte y depende de la imagen que los autores se hacían de sí mismos. No podemos decir, desde luego, que Franz Peter Schubert (1797-1828) haya logrado su obra por ser bajo de estatura, porque su padre estuviera en contra de su carrera de compositor, por no haber obtenido en vida un éxito contundente —ni musical ni económico—, o por haber contraído sífilis. Ciertamente, todos estos elementos biográficos son material suficiente para establecer un cuadro de adversidad romántica; sin embargo, no hay mucho material que el propio Schubert nos haya dejado para determinar la injerencia que esto tuvo en su vida cotidiana. Schubert representa el romanticismo por ser un autor que viene de la sociedad burguesa y cuyos contactos están siempre alrededor de ella. No tuvo cercanía con los nobles sino como empleado, al igual que Haydn para la casa Esterhazy. Sus amigos fueron esencialmente artistas burgueses, que lo admira-

ban pero que no tuvieron un nivel de influencia suficiente para dar a la figura de Schubert un mayor peso como autor. No hubo tiempo. La libertad que Mozart buscó —y que le costó parte de su posición económica— al querer mantenerse independiente de la aristocracia, hecho que Beethoven consiguió —aunque siempre a expensas de amigos de la nobleza—, Schubert la adquiere desde un principio pero no por separarse de la seguridad de un patronazgo —que no le hubiera venido mal—, sino por rechazar la carrera en el magisterio que quería su padre, al tener una clara conciencia de su vocación como compositor.

Éste es quizá uno de los pocos —y el más significativo— momentos en que vemos a Schubert hacerse una imagen sobre sí mismo: él se concibe como músico, y sin necesidad de otros elementos podemos conocer su genio a través de su música. En los 31 años de su prolífica existencia dejó un enorme caudal de repertorio donde, con excepción del *concierto,* están representadas todas las formas: *sinfonías, sonatas, música de cámara* en distintas dotaciones, *óperas, misas, música religiosa,* y el *lied.* Schubert revive este tipo de canción alemana y la vuelve un eje de su evolución como compositor, amén de ser un importante punto de contacto con los artistas de su tiempo. Ahí están los grandes poetas alemanes como Klopstock, Goethe, Schiller, Heine o Rucket y los no tan conocidos como Wilhelm Müller o sus amigos como Johann Mayrhofer, Eduard Bauernfeld, Franz von Schober o Franz Grillparzer.

Schubert satisface en el *lied* la expresión de una música con elementos literarios, narrativos o descriptivos, al relacionar discursos y madurar, a lo largo de toda su vida, ideas melódicas y de movimiento armónico. Desde sus primeros *lieder* publicados, como *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueca) *D118* Op.2, o el *Erlkonig* (El rey de los elfos)

D328 Op.1 —ambos sobre textos de Goethe—, hasta los últimos ciclos: *Die schöne Müllerin* (La bella molinera) *D795, Wintereise* (Viaje de invierno) *D911* Op.89 o el *Schwanengesang* (El canto del cisne) *D957,* todos revelan una expansión de sus recursos que encontramos también en su música instrumental.

Al igual que en Beethoven, podemos seguir la evolución en Schubert a través de las *sonatas* para piano, los *cuartetos* —y en general la *música de cámara*— y las *sinfonías,* ciclos que lo acompañaron a lo largo de su vida creativa. A diferencia de Beethoven, el periodo productivo de Schubert no tiene tanto espacio para madurar en los 12 años que van de 1816, cuando decide dedicarse a la composición, hasta su muerte (o 18 años si se quiere considerar 1810, la fecha de su primera obra). Y sin embargo la profundidad que encontramos en sus últimas sonatas las convierte en las únicas, en todo el romanticismo, capaces de representar una evolución frente a las últimas de Beethoven. Obras de gran aliento, a través de un largo recorrido armónico, en cuyo trazo melódico existe la posibilidad de una reconfiguración constante que ofrece, con toda espontaneidad, unidad a la obra en cada parte. La expansión melódica del primer movimiento de la *sonata D960,* donde la dilatación del *tema* permite todos los destinos armónicos a los que lo pone a prueba. O el de la *D894,* Op.78, donde el *tema* está contenido en los acordes, a modo de *coral,* y en la figura rítmica con el puntillo, semejante al inicio de la *Hammerklavier,* pero aquí, en la sonata de Schubert, se diluye en una línea hermosa y suspendida, menos afirmativa que el *tema* condensado de la expresión clásica. En estos dos primeros movimientos la ejecución en un tempo lento, como los hace Sviatoslav Richter, nos permite asomarnos a la profundidad de la cons-

trucción romántica. Glenn Gould lo define con mucha claridad:

> La primera vez que lo escuché tocar fue en el conservatorio de Moscú en mayo de 1959, y abrió su programa con la última de las sonatas de Schubert, sonata en *si bemol mayor* —D960—, es una sonata muy larga, una de las más largas que se han escrito de hecho, y Richter la tocó en el que creo ha sido el más lento tempo que yo haya escuchado, volviéndola, desde luego, todavía más larga. Creo que en este punto es apropiado que confiese dos cosas: la primera es el quizá herético pensamiento de que no soy adicto a la mayoría de la música de Schubert. Me encuentro muchas veces incapaz de lidiar con sus estructuras repetitivas, y me irrita e impacienta la idea de sentarme y atravesar por alguno de sus largos trabajos. Pero lo que en realidad pasó, fue que en la siguiente hora, estuve en un estado que sólo puede compararse con un trance hipnótico… Todos mis prejuicios sobre las estructuras repetitivas en Schubert fueron olvidados, muchos detalles musicales que antes me parecían ornamentales aparecieron frente a mí como elementos orgánicos de la obra; de hecho hasta la fecha recuerdo muchos de estos detalles y me pareció estar presenciando la unión de dos cualidades que hasta entonces había creído irreconciliables: un intenso y calculado análisis revelado a través de un equivalente en espontaneidad a la improvisación.[14]

Así como en las últimas obras de Beethoven hay quien, de entre sus contemporáneos, encontró una escritura torpe o un contrapunto de mala factura, así también hubo quien, como Glenn Gould, tuvo esta primera impresión de una estructura repetitiva y llena de detalles ornamentales en Schubert, al grado de sugerirle acortar sus obras. Pero el verdadero logro de este compositor es conseguir, para la estructura clásica de la *forma sonata* y de la *sonata* en general, una amplitud orgánica puramente musical en que la obra, sin perder el rigor de la forma, pueda transitar por un infinito de posibles destinos. El poder de Richter como comunicador e intérprete es el de Schubert como compositor: *un intenso y calculado análisis revelado a través de un equivalente en espontaneidad a la improvisación.* Y esta aportación la hizo casi al mismo tiempo que Beethoven y con sólo 31 años.

No hay muchos textos que nos den la imagen que Franz Peter Schubert se hacía de sí mismo, pero hay algunos de otros artistas que lo describen, como lo hace Robert Schumann en una carta a su maestro de piano y futuro suegro Friedrich Wieck:

> No hay música, salvo la de Schubert, tan psicológicamente notable en el desenvolvimiento y en la asociación de ideas y la impresión de transición lógica que transmite; muy pocos compositores, además, han logrado tan bien poner la impronta de una sola individualidad en cuadros tonales tan variados, y aún menos han escrito tanto para sí mismos y su propio corazón. Mientras otra gente lleva diarios que registran sus sentimientos momentáneos, etc., Schubert sencillamente tenía hojas de música a mano, a las que confiaba sus estados cambiantes; como su alma estaba inmersa de música, escribía notas donde otra persona recurriría a las palabras.[15]

Hector Berlioz (1803-1869), hijo también de la sociedad burguesa, de una familia acomodada, es el representante francés que encamina los esfuerzos del romanticismo por el lado de la libertad y de la escritura de una música capaz de salirse de sí misma; un arte que sea al mismo tiempo literatura y filosofía. Esta otra veta romántica va a tener uno de sus puntos de partida en la *Sinfonía fantástica* Op.14. Berlioz establece en ella la *música de programa* para las obras de largo aliento instrumentales. Al igual que Schubert —y a diferencia de Haydn, Mozart o Beethoven—, Berlioz no tuvo la facilidad de entrar al universo musical desde pequeño, como una futura carrera. Tiene una elemental formación musical en la infancia, más como complemento de una educación burguesa que como una verdadera opción vocacional. En principio debió estudiar la carrera de medicina y gracias a la idea que tiene de sí mismo renuncia a la comodidad que ofrece la inercia de adquirir un oficio propio de su cultura social. Su educación y talento le permiten generar un discurso ligado a la literatura, a la que no será ajeno.

Berlioz conoce y traba amistad con los escritores románticos franceses de su tiempo como Alfred de Vigny, Victor Hugo o George Sand; él mismo dedica buena parte de su tiempo a escribir como crítico de música, libretista de algunas de sus obras, o su autobiografía. Esta nueva visión de una música que exprese el torrente apasionado del espíritu romántico, la totalidad de un arte, necesitó de una orquesta que ampliara sus dimensiones, con nuevos instrumentos —algunos de proporciones imposibles. La orquesta ideal de Berlioz consta de 465 instrumentistas y un coro de 360 personas; su manual de orquestación será una gran influencia para el siglo XIX. Sus innovaciones —tanto en el discurso musical narrativo como en la técnica orquestal— son el cuerpo para los *poemas sinfónicos* de Liszt y en él también habitará el arte total de Wagner e incluso la angustia autocomplaciente de Mahler.

Las aportaciones y el talento de Berlioz son incuestionables; sin embargo, hay algo sospechoso en esta opción sólo por obras aparatosas y con ecos de su propia literatura. La *Sinfonía fantástica* Op.14 tiene la misma idea del viaje del *Héroe* de la 9ª de Beethoven. La diferencia es el origen y sentido de la trayectoria del *Héroe* y desde luego la madurez. Berlioz conoce en 1827, durante una representación de *Hamlet* en París, a Harriet Smithson (1800-1854), actriz irlandesa que interpretaba el papel de Ofelia. Él se enamora y ella, ya sea porque vive lejos o porque no lo conoce, no le corresponde al infatuado Berlioz ni a las inflamadas cartas que le envía. Como un adolescente enamorado, genera toda una ficción —más en torno a él que a ella— llena de sentimientos desesperados y grandes sacrificios. A partir de esta fantasía crea una *sinfonía* en cinco movimientos para la cual redacta un programa que debe ser leído por el público, o al menos se deben conocer los cinco títulos a través de los que

se desarrolla: I *Sueños y pasiones,* II *Un baile,* III *Escena en los campos,* IV *Marcha al cadalso* y V *Sueño de una noche de aquelarre.* El texto describe la trayectoria de un joven músico, un artista —de hecho la sinfonía se llama *Episodio en la vida de un artista—,* que encuentra a su amada, un ser ideal, que se convierte en la idea fija del único objeto de adoración posible —descrito por un *tema* que aparece a lo largo de toda la *sinfonía—,* deformándose para establecer cada nuevo escenario por el que el *héroe* debe pasar a causa de ella. A este planteamiento, que sustituye *la forma sonata* del primer *movimiento,* le sigue el equivalente al *minueto* o *scherzo,* convertido en un baile al que ella llega turbando el corazón del joven músico. El *adagio* adquiere en esta *sinfonía* el carácter bucólico de un paseo por el campo. El reencuentro con la naturaleza y el espíritu popular —temas de todo el romanticismo— encarnan en el diálogo de dos oboes, a modo de flautas pastoriles, que entonan una canción popular suiza —la *Ranz de vaches*—; la soledad y el esplendor del campo calman al joven artista, pero de pronto, hacia el final de este *movimiento,* uno de los pastores suena su flauta sin recibir respuesta: ya no es correspondido. Afectado por la inquietud de un amor sin correspondencia, el joven músico se envenena con opio en el cuarto movimiento y en el sueño aniquila al objeto amado, asiste a su propia ejecución y justo antes de que ésta sea cumplida viene, solitario y como último pensamiento del artista, el *tema* de ella. Después cae el golpe fatal y cuatro notas descendentes nos representan su cabeza rodando. Condenado —que es otra de las ideas románticas, particularmente en Berlioz—, el joven asiste a un aquelarre en el último *movimiento,* donde el tema de su amada se deforma al grado de convertirse en grotesco rostro de una bruja (imagino que este efecto musical tendió a volverse literalmente autobiográfico, poco después

de casarse con la pobre Harrieth Smithson, que terminó por aceptar su propuesta y con la que permaneció de 1833 a 1840, dando tiempo fijo a la jurada eternidad de su amor de opio adolescente).

En medio de campanas aparece también el antiguo tema medieval de la *secuencia* de Tomás de Celano, la que se ocupa en el oficio de difuntos, el *Dies Irae.*[16] Claro que se necesita tener talento para que una fantasía adolescente termine por ser la *Sinfonía fantástica,* pero también es claro que se puede distinguir una diferencia entre el héroe enamorado de Berlioz y el de las *sinfonías* de Beethoven. Berlioz carece de un elemento fundamental en la formación de un compositor *clásico,* el del dominio instrumental. A diferencia de los autores de la generación pasada y los de la venidera, Berlioz no era capaz de tocar el piano, de improvisar variaciones sobre algún tema dado, fundamento del desarrollo y la abstracción musical. La ausencia de formatos como la *música de cámara* en su producción, es evidentemente una decisión deliberada y una constante opción consciente; no obstante arroja —a mis ojos— la sospecha de un autor que necesita de las grandes masas orquestales para escribir una música que es más apariencia. Berlioz pareciera ser la constante víctima de la imagen que de sí mismo procura exhibir. La escritura de su autobiografía resulta un ejemplo de ello. Este texto es una valiosa fuente de información sobre el siglo XIX, tan fantástica como poco fiable, no por pensar en que deliberadamente Berlioz mienta en ella, sino por el constante esfuerzo de proyectar su persona, ya no en el estilo confesional de Rousseau, sino como referente para la historia. Aparentemente, así como necesitamos de un programa para seguir a la *Sinfonía fantástica,* Berlioz nos da su autobiografía para que, sabiendo que es un genio, podamos escuchar su música con una aceptación anticipada. Berlioz dio al si-

glo XIX una voz multiplicada, para que en ella quepan todas sus aspiraciones musicales y extramusicales y, sin embargo, este regalo tiene su costado perverso, el de la condenación de un alma que ha vendido, a cambio del genio, la posibilidad de una música que trascienda la tentación de la apariencia, de la impúdica exhibición, de la autorreferencia, para poder tranquilamente pertenecer a cualquiera que quiera escucharla.

LOS CAMINOS DEL ROMANTICISMO II

Mendelssohn, Schumann, Chopin y Liszt

Porque nosotros, al sentir, nos esfumamos.
Nos consumimos —ay—,
nosotros nos exhalamos a nosotros mismos, nos disipamos.
Y, de ascua en ascua soltamos un olor cada vez más débil.

RAINER MARIA RILKE, *Las elegías de Duino*

Yo andaba buscando a la muerte
Cuando me topé contigo
De ahí tengo el corazón
En dos mitades partido.

ANDRÉS HENESTROSA, *La Ixhuateca*

Siendo la primera mitad del siglo XIX un periodo donde la diferencia entre las posturas musicales es feroz, y donde se va asentando el cisma que separa a los autores que emancipan la forma de aquellos que se emancipan de ella, es refrescante encontrar una generación que, a pesar de sus diferencias, comparte la admiración y el respeto por el trabajo y el talento de sus colegas: Felix Mendelssohn Bartoldy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1857), Fryderyc Chopin (1810-1849), Ferenc Liszt (1811-1886). Una primera herencia de estos cuatro compositores y pianistas, más allá de los

muchos aciertos musicales, es la de poder conciliar una herencia común y la posibilidad de un destino compartido.

> Al día siguiente acompañé a los Hensel a Delitzsch y llegó Chopin; no iba a estar más que un día, de modo que lo pasamos entero juntos y tocamos música. Debo confesarte, querida Fanny (la hermana de Mendelssohn), que hallé inadecuado tu juicio sobre él; quizá, también, no haya estado de humor para tocar la vez que lo escuchaste, lo cual probablemente pasa a menudo; pero a mí volvió a encantarme su manera y estoy convencido de que si tú, y también nuestro padre, le oyeran algunas de sus mejores cosas como me las tocó a mí, habrían de decir otro tanto. Su modo de tocar el piano tiene algo de tan esencialmente individual, y a la vez tan magistral, que en realidad puede describírselo como un perfecto virtuoso; y en vista de que amo y me encanta la perfección en cualquier forma, el día me resultó de lo más grato… Disfruté de estar de nuevo, por una vez, con un verdadero músico, no uno de esos compositores medio virtuosos, medio clásicos, que intentan combinar les *honneurs de la vertu et les plaisirs du vice* en música. Aun si es enteramente diferente de la mía, puedo adaptarme a la perfección a ella…[17]

Felix Mendelssohn fue probablemente el músico más dotado, en todos los sentidos, del siglo XIX. Su talento musical como niño prodigio es equivalente al de Mozart; su padre Abraham Mendelssohn era un próspero banquero berlinés, su abuelo Moses Mendelssohn (1729-1786) fue un famoso filósofo judío en la ilustración alemana. La educación que recibieron él y su hermana Fanny (1805-1847) fue de primer orden, tanto en música como en cualquier otra área de la cultura. Esta instrucción les hubiera permitido ejercer cualquier oficio, pero la aptitud que ambos mostraron para la música definió la vocación de Felix. No fue la falta de talento lo que impidió a su hermana Fanny dedicarse a la música, sino el ambiente conservador de su familia.[18] Este entorno familiar ilustrado, con una vocación por preservar la tradición, determinó en Felix su camino dentro del romanticismo. Lo asombroso en él es cómo consiguió conciliar la tradición con las búsquedas y ambiciones románticas.

El catálogo de obras publicadas, que va desde 1822 —cuando tenía sólo 13 años— hasta 1847, comprende todas las formas de escritura musical con una factura impecable. Su visión del futuro no puede estar más lejos del camino de Berlioz; cientos de años llevó a la música independizarse de la palabra y forjar su tradición expresiva; regresarla ahora a ella es en cierto sentido un retroceso.

> Se habla tanto de música y se dice realmente tan poco. No creo que las palabras convengan para nada al asunto; si encontrara que servían, acabaría por no escribir más música. La gente suele quejarse de que la música es tan ambigua que los deja en la incertidumbre acerca de lo que se supone que deben pensar, en tanto que las palabras las puede entender cualquiera. Pero a mí me parece exactamente al revés. No sólo con discursos enteros, sino también con palabras sueltas: también me parecen tan ambiguas, tan vagas, tan capaces de malinterpretación, en comparación con la música genuina, que llena el espíritu de mil cosas mejores que las palabras. Una pieza de música que amo no me da ideas demasiado vagas para ser expresadas en palabras, sino demasiado definidas… una palabra no significa la misma cosa para una persona y para otra; sólo la melodía suscita la misma cosa, suscita el mismo sentimiento, en ambos, aunque el sentimiento pueda no ser expresado en las mismas palabras.[19]

Esta famosa carta que escribe Mendelssohn a Marc-André Souchay en 1842 —en todo caso también cuestionable— revela el interés por seguir construyendo desde la organización de los sonidos el pensamiento musical, y para ello es necesario no perder el beneficio de un legado. Y es gracias a este pensamiento musical que el redescubrimiento de Bach es posible. El desinterés que había por Bach como compositor desde el periodo *clásico* se fundamentó en la reinvención ilustrada que en pos de la perfección rechazó parte de su pasado. La aportación hacia la modernidad de Mendelssohn está en entender de nuevo lo que Bach representó como punto culminante de la tradición, porque es a través de él que podemos seguir adelante. Cuando su padre lo manda a viajar por Inglaterra, Italia y Francia para aprender, y sobre

todo divulgar su nombre y obra, con el fin de escoger un país donde residir y hacer una carrera importante, Mendelssohn escoge Alemania, y lo significativo de su elección es que descubre, más allá del artificio, la trayectoria que la música alemana posee. A través de ella Felix puede fundar las instituciones que permitirán el trabajo para el futuro y sobre todo, generar su discurso como compositor.

La ejecución de la *Pasión según San Mateo* de Bach en Leipzig, en marzo de 1829, con la que oficialmente la historia declara el regreso de Bach como autor, es el punto más significativo de esa elección de Mendelssohn al inclinarse por Alemania. Tendemos a creer que en su trabajo sobre las partituras de Bach o Händel la deformidad romántica era la natural concepción, pero no es así; Mendelssohn los interpreta con los recursos a su alcance —los barroquistas de hoy no hacen otra cosa—, pero el respeto al texto, a la distinción entre lo que está escrito y debe ser publicado y lo que él entiende, sin mezclas ni confusiones, es de un gran rigor académico, y en esto Mendelssohn fue más adelantado que todos los románticos (y que muchos estudiosos modernos):

> Lamento el asunto con la Sociedad Händel, pero no puedo cambiar mi opinión al respecto. Estoy bien dispuesto a ceder en cosas inesenciales, como lo de los accidentes (aunque aun aquí prefiero el viejo método a causa de los largos compases), pero de ninguna manera puedo añadir indicaciones de tiempo o marcas de expresión, etc., si no ha de quedar claro qué es mío y qué de Händel en persona; él puso pianos y fortes cuando pensó que hacía falta, de suerte que yo tendría que omitirlos o el público ignoraría cuáles eran suyos y cuáles míos.[20]

Mendelssohn es el ejemplo de ese romanticismo donde la música profundiza las formas sin romperlas. En la *overtura* del *Sueño de una noche de verano* Op.21, que escribe a los 17 años, o la *overtura Las Hébridas* Op.26, están ya todos los elementos de su discurso como compositor. El *desarrollo* de *la forma sonata* encuentra en él —al igual que en Shakespea-

re— al bosque y la naturaleza como espacios donde la gran fantasía y libertad transgreden la razón y lo civilizado. Espacio penetrado de posibilidad que invade el resto de la estructura. Si la música no necesita de la justificación racional de la palabra, entonces en ella hay un espacio donde las contradicciones pueden convivir y reformular sus sumas.

Judío de una familia que es capaz de hacer una conversión social al protestantismo, Mendelssohn pareciera devolver el favor musical que para la tradición semítica hiciera Salomone Rossi trescientos años antes —el violinista judío y veneciano que introdujo la tradición de la *polifonía* católica en los cantos hebraicos—, al regresar a la fe cristiana la polifonía de Bach.

Felix Mendelssohn fue notable en todo; extraordinario pianista, ejemplo del moderno director de orquesta, funcionario cultural y exitoso compositor, y esta condición lo hace vivir con una intensidad de trabajo desmesurado, trabajo y reflexión en que su hermana estuvo siempre presente. Seis meses después de la temprana muerte de Fanny, Felix murió a los 38 años, en noviembre de 1847.

Lo que en Mendelssohn fue la equilibrada síntesis de dos hemisferios musicales, en Schumann acabó en locura:

> Durante la noche del 17 al 18 de octubre de 1833 me visitó de pronto el más terrible pensamiento que el cielo puede mandar como castigo, el de “perder la razón”; me dominó tan abrumadoramente que todo bienestar, todo recurso a la plegaria fue silenciado y tornado irrisorio. Pero la angustia me llevó de sitio en sitio; perdía el aliento en pensar: “Supón que pierdes el poder de pensar”…[21]

El temor a perder la razón que Robert Schumann describe a Klara Wieck (1819-1896) tiene antecedentes familiares y lo va a acompañar por el resto de su vida. Es probable que la locura de Schumann se alimentara de su enorme sensibilidad, de su pasión exacerbada y del trabajo constante por el

que consiguió cada una de sus conquistas. La vocación que en Mendelssohn fue natural y para la que tuvo dispuestos siempre los medios, en Schumann representó el esfuerzo por discernir lo que debía hacer y luchar para lograrlo, siempre partiéndose en dos por tomar el mejor camino. No fue un niño prodigio y no contó con su familia para decidir ser músico. Hijo de un librero, también parte de la burguesía ilustrada alemana, Robert vivió rodeado de textos y de autores que le abrieron el universo de la poesía y, al mismo tiempo, encontró una profunda emoción en el mundo de los sonidos. A la muerte de su padre, cuando él tenía 16 años, todavía no estaba decidido su destino. En 1828 su madre lo mandó a Leipzig a estudiar derecho, y así poder asir su espíritu volátil con una profesión segura. En 1830, él le escribe:

> Mi vida entera ha sido una batalla de veinte años entre poesía y prosa o, si lo prefieres, entre música y derecho… Ahora he llegado a una encrucijada y pienso aterrado: “Y ahora ¿adónde?” Si sigo mi instinto, me conducirá al arte, y juzgo que es el camino acertado.[22]

Friedrich Wieck (1785-1873), maestro de piano cuya hija Klara, niña prodigio, es ya el ejemplo de una sólida formación, le presenta una serie de objeciones a superar para que pueda dedicarse a la carrera de pianista. Schumann se muda con los Wieck y termina por casarse con Klara en 1840, no sin la oposición marcada de su padre.[23]

Klara Wieck es un personaje apasionante en la historia del siglo XIX. Es una de las pocas mujeres con una carrera musical sólida como intérprete y compositora; en torno a ella se reunieron los espíritus creadores más vigorosos de su tiempo, a los que promovió llevando su música a todos los lugares donde tocaba. Klara enfrenta a su padre durante los años en que se opuso a su compromiso con Robert, por el que tiene una devoción pese a no ser garante de ingreso

económico —por la pérdida de sus facultades como instrumentista—, y sobre quien pende la amenaza de una futura enfermedad mental, pero con un universo interior apasionante. La unión de estos dos músicos es la de dos grandes fuerzas que forjaron el romanticismo del XIX y detonaron muchas de las consecuencias hacia el XX. Bajo la tutela de Friedrich Wieck, Schumann vierte todo su esfuerzo en estudiar y convertirse en un instrumentista respetable. Su trabajo es recompensado con un conocimiento y un manejo asombroso del piano, pero también, en 1832, con una atrofia muscular que fue producto de una mecánica con la que pretendía independizar los dedos de la mano derecha. Schumann asumió la pérdida de sus capacidades concibiéndose como compositor; la figura del instrumentista y la del compositor no habían estado separadas hasta entonces. La cotidianidad de la escritura estaba en el manejo instrumental, pero el desarrollo de la figura del virtuoso que complace a un público siempre dispuesto a dejarse seducir con obras llenas de artificios técnicos, contrario a ese otro repertorio que demandaba cada vez más reflexión musical aislada de la ejecución, desencadenaron la separación entre el compositor y el ejecutante. Schumann asume la tarea de escribir una música digna del pensamiento literario de Jean-Paul Friedrich Richter (1763-1824), de la altura de Beethoven o Schubert, participando del espíritu de su época junto a Berlioz, Mendelssohn, Liszt o Chopin.

Pero el espíritu de su época estaba partido en dos y él amaba y comprendía ambos lados. Cuando funda en 1834 la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva gaceta musical), es con el interés de divulgar a los grandes maestros y a los nuevos compositores que eran merecedores de apoyo, y de denunciar las perversiones musicales. Con algunos colegas conformó un grupo que se hacía llamar la *Davisbünder* (los

compañeros de David) para combatir a los filisteos de la música, cada uno con un seudónimo, al escribir textos y crítica musical. Schumann tenía dos: Florestan y Eusebius, uno delirante y sensual, y el otro sobrio y formal. En ellos está partida la razón de Robert Schumann, y probablemente en su avenencia estaba ya la locura que aparece en toda su obra. El catálogo de Schumann es la batalla por conciliar los dos caminos del romanticismo que se desprenden de la figura de Beethoven. Sus primeras obras, las de los años que van de 1829 a 1839, fueron naturalmente para el piano, incluyendo su primera *sonata* Op.11 *Florestán und Eusebius.* Desde este periodo está ya la gran música con formas inventadas e irrepetibles como sus *Papillons* Op.2, los *Estudios sinfónicos* Op.13, las *Kinderscenen* Op.15 o la *Kreisleriana* Op.16 —serie de piezas basadas en *Johannes Kreisler,* personaje literario de Hoffmann. A partir de ahí Schumann va acumulando diversas formas de escritura hasta abarcarlo todo, lo tradicional y lo no convencional, obras pequeñas y de largo aliento. En 1840 la relación con la poesía lo vuelca sobre el *lied.* En 1841 comienza a escribir *sinfonías* y deja cuatro a lo largo de su vida productiva:

> Klara, hoy he estado en el séptimo cielo. En el ensayo tocaron una sinfonía de Franz Schubert.[24] ¡Ojalá hubieses estado! Pues no te puedo describir; todos los instrumentos eran como voces humanas, inmensamente llenas de vida e ingenio, y la instrumentación, sin importar Beethoven, y la longitud, la divina longitud, como una novela en cuatro tomos, más larga que la Novena sinfonía. Fui enteramente dichoso, sin restarme más el deseo que de que fueras mi esposa y el de poder escribir sinfonías así yo mismo.[25]

Comienza su música de cámara en 1842; su extraordinario *concierto* para piano es de 1845, el de chelo de 1850 y el de violín de 1853; *música vocal, ópera, misas* y hasta un *requiem.* Lo escribió todo con un celo brutal, con el doble discurso de su época y con una fantasía que vuelve frágil la razón. Schumann fue admirado y respetado en vida; sin em-

bargo su música no tenía la factura irreprochable de Mendelssohn. Al igual que al último Beethoven o a Schubert, se veían con recelo ciertos aspectos de sus obras. La música para piano, llena de espontáneas novedades, era difícil de tocar y no fácil de asimilar para un público ávido de efectos virtuosos. Afortunadamente Schumann siempre tuvo a Klara como pianista y esposa para defender y tocar su obra. Pero el valor de su música lo hemos ido descubriendo, lentamente, después de su muerte. Las sospechas sobre sus capacidades mentales arrojaron un prejuicio sobre su obra, sobre todo la tardía. Las enmiendas que se le hicieron —como las que Korsakov hizo a Mussorgsky— parten de la incomprensión, tal vez por estar demasiado cerca de la grotesca deformación que la locura obró en él. Joseph Joachim (1831-1907), el amigo y gran violinista, que lleva a la casa de los Schumann a Johannes Brahms, trabajó el concierto de violín, una de sus últimas grandes obras, y la guardó, incapaz de ver en ella sino la dolorosa pérdida de las facultades de un gran compositor:

> Me pide usted información acerca del manuscrito de un concierto de Rob. Schumann que está en mi poder.
>
> No puedo hablar de ello sin emoción, pues data de los últimos seis meses antes de la enfermedad mental de mi querido maestro y amigo. El hecho de que nunca haya sido publicado bastará para llevar a usted a la conclusión de que no merece ponerse junto a las muchas creaciones magníficas de su autor. Un nuevo concierto de violín de Schumann, ¡con cuánto deleite lo saludarían todos nuestros colegas! No obstante, ningún amigo consciente, a quien le importe la fama del amado compositor, podría mencionar siquiera la palabra publicación, por muy ansiosos que se mostrasen los editores.
>
> Pues hay que admitir con dolor que hay señales inconfundibles de cierta fatiga, aunque la energía intelectual se empeña en vencerla. Algunos pasajes ciertamente (¡cómo iba a ser de otro modo!) atestiguan la profundidad de espíritu de su creador, pero esto vuelve aún más deprimente el contraste con la obra en su conjunto…
>
> El primer movimiento tiene en el ritmo algo de caprichoso, a veces arrancado impetuosamente, otras deteniéndose obstinadamente; en el primer *tutti*

esto resulta efectivo, como rápida introducción al segundo tema, dulce, con una hermosa melodía suave —¡Schumann genuino!—. Pero no es desarrollado a nada verdaderamente satisfactorio. El segundo movimiento se inicia con un pasaje característico de hondo sentimiento, que conduce a una melodía expresiva en el violín. Glorioso Maestro, el sueño dichoso es capturado, tan cálido e íntimo como siempre. Pero aunque me sangre el corazón al decirlo, esta fantasía en capullo cede el paso a la cavilación enfermiza, la corriente se estanca, aunque el tema divaga aún; entonces, como si el compositor mismo anhelase escapar de la opaca introspección, se repone, acelerando el tiempo, para una transición al movimiento final… El tema principal es introducido con gran energía, pero al ser desarrollado se torna monótono, adquiriendo otra vez cierta ominosa rigidez de ritmo. Aun en este movimiento, con todo, hay interesantes puntos de detalle. Pero tampoco aquí hay sentido de disfrute espontáneo. Se nota que la cosa es llevada adelante por hábito, en lugar de remontarse con satisfacción.

Ahora que he cumplido su deseo de saber algo del concierto, querido Moser, comprenderá usted por qué tuvo usted que apremiarme tanto. Siempre duele volver la luz de la razón hacia una dirección en la que está uno acostumbrado a amar y adorar con todo el corazón.[26]

Y sin embargo hoy somos capaces de entender este concierto. Entre versiones de grandes violinistas como Szeryng, Kremer o Joshua Bell, sufrimos su deleite y la pérdida de la razón. La enfermedad de Schumann nos alcanzó. Pareciera que la historia de la música es la de nuestra capacidad para significar el dolor y la locura, por soportar acordes más violentos, trazos imprevisibles. Es la historia de la lucha de nuestra conciencia por superar su límite. La locura no es agradable, la música no debe serlo tampoco: es una aterradora visión del más horrendo abandono. Schumann consiguió la belleza en el nacimiento de lo terrible, en lo que fue capaz de resistir. Tal vez la pérdida de la razón en él era irremediable, pero sus decisiones tuvieron la lucidez no de alejarlo de un infierno inevitable, sino de ser capaz de no volver de él con las manos vacías.

El piano es el instrumento del romanticismo y a lo largo del siglo XIX se fue constituyendo y modificando para alcan-

zar las demandas que la música le hacía. Semejante a la orquesta, que amplía sus recursos, modifica sus instrumentos, agranda su dotación para dar cabida a una multitud de posibilidades acordes a las nuevas expresiones musicales, así el piano amplió su registro, modificó sus pedales, pasó de un harpa de madera a una de metal, mejoró el mecanismo de sus martinetes, y este proceso —que le llevó todo el siglo— vino acompañado de una nueva técnica y nuevo lenguaje que era necesario definir. En ese sentido, la obra de Fryderyc Chopin es la acumulación de recursos dentro de nuevas formas y en un discurso cuya poética fue la del piano como lo conocemos hoy, incluso después de las nuevas concepciones que en el siglo XX nos llegan de Bartók o Prokofiev.

> Sería injusto no mencionar a un pianista en este contexto, quien puede pretender ser el más celebrado, junto con Liszt. Es Chopin, que no sólo es un virtuoso deslumbrante sino un compositor de altísimo orden… Chopin nació en Polonia de padres franceses (su madre era polaca como ya dijimos) y fue en parte formado en la tradición alemana. La influencia de tres naciones es perceptible en su personalidad: ha absorbido lo mejor que las tres le han podido ofrecer. Polonia le dio su mente caballerosa y su tristeza histórica, Francia su ligereza y su gracia, Alemania su romántica profundidad de sentimiento. Mas no es ni polaco, ni francés, ni alemán; da el efecto de una procedencia más alta; se vislumbra un origen en la comarca de Mozart, de Rafael, de Goethe: su auténtica patria es la tierra de sueños de la poesía.[27]

Este cuadro hecho por el poeta Heinrich Heine (1797-1856) en un informe de acontecimientos musicales de París en 1837, amén del ingenio decimonónico de su lenguaje, hace una observación que ayuda a acercarse a la música de Chopin.

Chopin, aunque introduce elementos novedosos de la música polaca a modo de un nacionalismo refinado, no es partidario de ningún credo, no suscribe ningún manifiesto o postura en ese momento en que la tradición musical se funda en grupos de aspiraciones y rechazos comunes. Chopin es parte de la sociedad intelectual de París, pero no lo pode-

mos fijar en uno u otro lado de la música romántica. Sus obras —salvo las primeras, que pertenecían a un trabajo de formación y tienen una estructura más académica, como sus dos *conciertos* Op.11 y Op.21, la primera *sonata* Op.4 y el *trío* Op.8—, no tienen la estructura tradicional, pero tampoco quieren ser el espejo de alguna literatura o la descripción de un cuadro escénico. Los nombres son implacables: *Baladas, estudios, impromptus, nocturnos, mazurcas, preludios, valses, polonesas,* nada que refiera a otra cosa, tampoco obras que no sean para el piano. Ni hablar de escribir *sinfonías;* la aspiración como compositor en Chopin es clara:

> Tengo que abrirme camino como pianista y debo dejar para más tarde los propósitos artísticos más elevados que sustenta usted tan rectamente en su carta. Ser gran compositor requiere una enorme experiencia. Como usted me ha enseñado se la adquiere escuchando no sólo la obra de otros, sino ante todo la propia. Por ahora soy conocido como pianista aquí y allá en Alemania. Al presente tengo una oportunidad sin igual de cumplir la promesa que parecen anunciar mis capacidades inherentes. ¿Por qué no aprovecharla?… Me siento tan convencido de que nunca seré una copia de Kalkbrener, que nada me quitaría la idea y el deseo —demasiado audaz quizá, pero noble— de crear un mundo nuevo…[28]

En Chopin, la escritura de una obra para el piano no busca la evolución de la forma, sino la del piano. Al final de su catálogo figura una hermosa excepción: la *sonata* para piano y chelo Op.65, dedicada a August-Joseph Franchome (1808-1884), estrenada con él en la Salle Pleyel de París en 1848. Inscrita en la tradición de la *música de cámara,* Chopin articula un discurso orgánico en una obra de largo aliento, poniendo en diálogo el universo que para el piano creó, con aquel de la tradición.

Chopin inventa el piano al tocar y escribir música, y lo admirable de su ejecución no será, como en Liszt, sólo el asombro frente al gran instrumentista, sino el nacimiento

de un lenguaje que define lo mismo al autor que al instrumento y a la tradición musical.

Si Chopin inventó el piano, Liszt inventó al pianista. El desarrollo instrumental en el apogeo del periodo romántico arrojó, entre los aplausos y la aceptación de un público corruptor, la discusión de la superficialidad y la banalidad en el uso abusivo de la técnica. Fantasías sobre temas populares de las óperas de Meyerbeer o Rossini —condenadas por Schumann— abundan llenas de escalas desmedidas, trinos imposibles y arpegios espectaculares. Una música de circo hecha sólo para complacer y centrar la admiración en el virtuosismo. Y en medio de este debate, aparece Liszt Ferenc.

Una manera de distinguir a Chopin de Liszt, tan cercanos históricamente en el desarrollo de su instrumento, es la dirección que sus respectivos catálogos cobran frente al mundo musical. Mientras las obras de Chopin definen el lenguaje dentro del piano para que salga a vivir afuera, las de Liszt procuran que todo lo que vive afuera entre en el piano, de manera que este instrumento contenga la suma musical y su evolución. En sus transcripciones están representados todos los compositores de su tiempo, al igual que algunos del pasado, como Lassus, Allegri, Mozart y Bach. En especial, su versión para piano de las *sinfonías* de Beethoven. En el piano de Liszt está también el *Fausto* de Goethe y el de Nicolaus Lenau (1802-1850), están sus años de peregrinaje, el espíritu popular húngaro, checo, austriaco, italiano, francés, español, alemán, polaco y ruso, el Apocalipsis medieval de las *danzas macabras* propias y ajenas, *óperas, sinfonías, ciclos vocales* y en fin todo; Liszt lo atrajo todo y se convirtió en su centro. Después de ver el entusiasmo divino y diabólico, el poder magnético y sensual que en la audiencia desataba Niccolò Paganini (1782-1840), Franz Liszt buscó hacer lo mismo con su instrumento. En

un siglo dominado por el piano, con el aura de la genialidad como atributo extraordinario del artista, la figura del pianista que surge a partir de Liszt —la del gran seductor— renueva su excentricidad, literalmente, alejándose del hombre común y con una posición equivalente y aun superior a la del aristócrata. A partir de él, los conciertos dejan de ser un espectáculo donde colaboran varios instrumentistas; no hay necesidad de ello, su sola potencia pianística es suficiente para atraer a todo el mundo. Un piano solo, un soliloquio, un pianista recitando bellezas: *el recital.*

Liszt toma claramente partido por el romanticismo de la música programática, el de la emancipación de la forma, de sacar a la música de sí misma. Durante los diez años que fue director musical de la corte de Weimar —de 1848 a 1858— va a convertir a este ducado en un gran centro de actividad musical al que va a atraer la música de sus contemporáneos, los jóvenes talentos, así como los nuevos discursos que provenían de otras regiones, como los de Grieg y Balakiriev. Dedicó sus esfuerzos a la enseñanza y a la composición. Por Weimar pasaron los que serían los pianistas importantes de las siguientes generaciones; de ese periodo son 12 de sus 13 *poemas sinfónicos,* donde están lo mismo Shakespeare y Victor Hugo que los mitos de Orfeo y Prometeo; de esa época también su *sinfonía Fausto* que es, más que la descripción lineal del drama, la relación de sus tres personajes —Mefisto, Margarita y Fausto—, cada uno con un *tema* en el desarrollo de una historia musical, antecedente —al igual que la ópera *Fausto* de Spohr— del *leitmotiv* wagneriano.

Liszt está en el centro de todo, virtuoso del piano, compositor, director de orquesta, promotor cultural, generando constantes puntos de encuentro donde confluyan las más apasionantes ideas de su siglo, también sus contradicciones:

sensual y adúltero con inclinaciones místicas, o francomasón excomulgado al que se le confieren órdenes menores franciscanas en Roma. Tal vez la más importante de sus contradicciones sea la de la aspiración de profundidad musical dentro de la superficialidad del virtuoso. Liszt fue los dos y fue venerado y criticado por ambas. No es sólo que no pueda negar su talento en la imagen que se hace de sí mismo; el problema es, tal vez, que su música busca las facilidades de la figura del virtuoso —nada pervierte más que el público.

> El repetido fracaso de mis interpretaciones de Schumann, tanto en círculos restringidos como en público, me desanimó de incluirlas y retenerlas en mi rápida sucesión de programas de concierto (que, en parte por falta de tiempo y en parte por indolencia y fastidio de mi "edad de oro" pianística, muy rara vez establecía yo, prefiriendo dejar la elección de las piezas a tal o cual persona)... Fue un error que reconocí y lamenté sinceramente después, cuando aprecié que para cualquier artista que quiera ser digno de este nombre el peligro de disgustar al público tiene muchísimo menos significación que el de dejarse regir por los caprichos de él, y este último peligro amenaza en particular al artista practicante, a menos que tenga el valor de convertir en firme principio el representar seria y congruentemente sus convicciones propias y ejecutar las cosas que reconoce como mejores, gústele a la gente o no.[29]

El misterio que hay en la sensualidad abrumadora del despliegue del virtuoso no es despreciable: el puro hecho de atravesar por la experiencia de presenciar, como en un sueño, algo que en la realidad parece imposible, forma parte medular de la experiencia musical. Sin embargo, al centrar la interpretación en la relación que el artista tiene con el instrumento se corre el peligro de habituarse a una lectura superficial, de ver y tocar como adorno partes sustanciales de una obra o de, confundido ya, componer con ornamentos donde debiera haber elementos orgánicos sin siquiera notarlo.

Cuando Liszt se queja de la interpretación superficial que sus alumnos hacen de Schubert, y se queja del propio Schubert por su descuido al escribir, no parece advertir que en él está la misma incomprensión:

> Nuestros pianistas apenas tienen idea de los tesoros maravillosos que hay por descubrir entre las composiciones para piano de Schubert. La mayor parte las recorren en *passant,* señalando que aquí y allá hay repeticiones, pasajes tediosos o signos de lo que parece descuido… y las dejan de lado. Schubert mismo tiene en parte la culpa, por supuesto, de la atención tan inadecuada que se presta a sus excelentes composiciones para piano. Era demasiado abrumadoramente productivo, escribía sin pausas, mezclando lo insignificante y lo importante, lo noble y lo mediocre, sin hacer caso a la crítica y yendo doquiera lo llevaban sus alas. Vivía en música como un pájaro en el aire, cantando como un ángel todo el tiempo. [30]

Y este descuido de escritura, que desatiende a la crítica, volando a donde lo llevan sus alas, es más un reflejo propio que otra cosa. Liszt Ferenc, este longevo diablo con sotana, alcanzó a ver en el espacio de su vida cómo llegaron a la segunda mitad del siglo XIX los puntos extremos del doble romanticismo. Hacia 1886 Brahms había ya estrenado sus cuatro *sinfonías* y Wagner ya había muerto, dejando atrás su *Tristan und Isolde,* en cuyo preludio está una de las jabalinas que Liszt lanzó hacia el futuro.

LOS CAMINOS DEL ROMANTICISMO III

Brahms y Wagner

Porque aun lo más contiguo
es algo muy remoto para los hombres.
Que esto no nos turbe.
Antes bien que nos aliente y ayude a conservar en nosotros
la forma reconocida.

Rainer Maria Rilke, *Las elegías de Duino*

Ya que el tiempo se nos da a beber, su inmensidad
oceánica se recoge y se da a beber en un vaso
minúsculo; instantes que no pasan, instantes que

se van, vislumbres, entrevisiones, pensamientos
inasibles, y otro aire y aun otro modo de respiración. Y el cáliz
del tiempo inexorablemente ofrece

el presente. Siempre es ahora. Y si no es ahora, no
es nunca, es otra vez sin el tiempo, la muerte que
no es un más allá del tiempo.

María Zambrano, *El hombre y lo divino*

No está este texto para definir si Richard Wagner (1813-1883) era un personaje agradable o no. Aunque hay que reconocer que no es fácil sentir aprecio por alguien que terminó por robar —parcial o completamente— las mujeres de los amigos que le mostraban apoyo o lealtad, que hacía un dispendio magnánimo del dinero ajeno en beneficio propio, que menospreció públicamente la música de Mendelssohn por provenir de un judío, que después de ser llamado por el rey Ludwik de Baviera a Munich a trabajar en las mejores condiciones posibles le bastó año y medio de imprudencias para que el mismo monarca se viera obligado a expulsarlo; en suma, cuya combinación de arrogancia, egoísmo, temeridad y gorronería resulta asombrosa.

¿Qué imagen de sí mismo tendría Wagner? La de un genio. Ésta es su aportación más grande hacia la música del futuro. Todo lo que Beethoven se esforzó por poner en papel en su *Proyecto para una Constitución musical,* Wagner lo realizó plenamente, no sin un átimo de perversión. Probablemente lo que más molestó al joven Johannes Brahms (1833-1897) fue la concepción wagneriana de la *música del futuro,* para la cual toda la música anterior —incluidos Bach, Mozart y Beethoven— sólo era una preparación. La oposición de estos dos músicos, cada uno con sus partidarios y detractores, representa el momento culminante de la separación de un doble romanticismo, cuyo punto de partida común es la revolución beethoveniana. Un mismo origen mu-

sical ha tenido ya medio siglo para madurar, a través de obras maravillosas, por dos claros caminos que expresan cada uno una totalidad artística. El *romanticismo* alemán de la segunda mitad del siglo XIX tiene en Brahms la suma del saber musical vertida en todas las formas posibles —a excepción de la *ópera*— y en Wagner su visión futura concebida sólo en *óperas.* En ese sentido, su rivalidad tiene pocos puntos de contacto.

Una forma de entender la diferencia entre estos dos universos está en la trayectoria y la postura de ambos compositores: Brahms va a realizar un trabajo de asimilación del pensamiento musical pasado para engendrar una nueva totalidad, digna de pertenecer a su tradición. La asimilación en Wagner supone la discriminación de una serie de herencias, en especial las ajenas al espíritu germano, y su totalidad es un punto de partida que se distingue de su tradición.

El antisemitismo musical de Wagner es incuestionable y complejo. No está este texto tampoco para hacer un análisis de él, una réplica o su defensa, pero sí para poner en evidencia que el aparato crítico que usa en su *Das Judenthum in der Musik* (1850), con el objeto de desacreditar la música judía, incluso la de Mendelssohn —un músico naturalmente superdotado a sus ojos—, es el mismo que usa para desacreditar la música del pasado, incluso la de Bach:

> En qué producción podemos ver más claramente esto que en aquella de un compositor de origen judío a quien, no obstante, la naturaleza dotó de grandes cualidades musicales como en pocos antes de él. Todo aquello que puede alimentar la búsqueda de nuestra antipatía por la naturaleza judía, todo lo que esta naturaleza presenta de contradictorio frente a nosotros, la incapacidad en la que se halla para mezclarse no siendo originaria de esta tierra y en fin, la imposibilidad que existe en ella de poder cultivar los elementos que este suelo encierra. He aquí los orígenes del trágico conflicto que radica en la naturaleza, en el gusto artístico de un músico prematuramente muerto: Felix Mendelssohn Bartoldy.

En él se nos ha demostrado que un judío, así sea talentoso, poseedor de una cultura perfecta y delicada, que cultive la ambición más elevada y la más legítima, no llegará jamás, sin embargo, a producir sobre nuestro corazón y sobre nuestra alma la asombrosa impresión que estamos en derecho de esperar del arte, y que nos es revelada cuando uno de los nuestros, un héroe de nuestro arte quita el sello a sus labios, por así decirlo, para hablarnos.[31]

Para Wagner, el talento de Mendelssohn debe refugiarse en Bach, porque en este último la música permanece todavía encerrada en la formalidad, al grado de ser susceptible a ser imitada incluso por un judío, y aunque el genio de Bach dio a esta forma el aliento de una expresión humana, es todavía el ensayo primitivo de la verdadera voz del héroe musical:

[…] toda facultad creadora faltaba a Mendelssohn; se veía obligado, cuando tocaba el drama en el oratorio, a calcar todas las particularidades esenciales propias a sus predecesores y de depender de ellas como modelo a seguir. Y lo que es todavía más notable es que este compositor, para hacer su lenguaje sin expresión personal, fija su preferencia en la imitación de nuestro viejo maestro Bach. Ahora, no hay que olvidar que Bach forma su genio y su discurso en una época en la que el lenguaje musical estaba todavía a la búsqueda de una expresión más individual y positiva. Confundido entre el formalismo y la pedantería, es gracias a Bach que el lenguaje musical encuentra por primera vez una expresión específicamente humana. Pero el lenguaje de Bach es al de Mozart y Beethoven lo que la esfinge egipcia es a la estatua griega. Del mismo modo que la esfinge busca deshacerse de su forma animal, de ese modo la noble figura de Bach busca quitarse la peluca.[32]

La diferencia entre Bach y Beethoven no es para Wagner la particularidad de sus personas, sino el momento histórico que les toca vivir. De Bach es imposible que salga una música acabada, pese a su genio; en Beethoven ya está el héroe capaz del gran arte:

Para sostener que no existe otra diferencia entre el lenguaje de Bach y el de Beethoven que la individualidad de pensamiento y de estilo propios de cada uno de estos dos maestros, hace falta toda la incoherencia y la futilidad de nuestros contemporáneos. En realidad es un grado de civilización lo que hace la diferencia. De hecho es fácil de comprender; el lenguaje de Beethoven no puede ser sino el de un hombre completo, ardiente y poderoso, el de un

> músico genial, que rebasa el dominio y los límites del absoluto musical, y nos indica el camino de la fecundación de las artes por medio de la música, en un reino donde ella gobierna como amo absoluto.[33]

Esta concepción marca al arte como voz únicamente individual, y en ese sentido necesita del genio y de la originalidad de una manera incuestionable. El *arte total,* donde el músico no es sólo un músico sino el poseedor de un universo artístico absoluto, capaz de expresar bellezas literarias, plásticas, de movimiento escénico y de reflexión filosófica, ética y estética. La música rebasa sus límites formales y genera una voz que inunda y gobierna el resto del pensamiento humano:

> Beethoven, quien es el último de nuestros héroes musicales, se esforzó con una voluntad ardiente y un poder admirable, a crear formas musicales nítidas, plásticas, representativas de sus cuadros de elocuencia pura.[34]

La interpretación que hace Wagner de la obra de Beethoven centra su importancia a tal grado en el fondo, que no advierte o niega ideológicamente que Beethoven no creó ninguna forma nueva en música, simplemente reprodujo las ya existentes a partir de la libertad.

> El lenguaje de Bach, al contrario, es demasiado formal, demasiado rigurosamente estrecho, al grado de permitir su imitación por parte de un músico hábil. En él la expresión individual no predomina lo suficiente como para que nos atraiga su puro fondo…[35]

Hoy nadie pensaría como Wagner —aunque siempre hay locos para todo—; sin embargo también hay que decir que este tipo de desprecio a las herencias no es un pensamiento exclusivo de Wagner, es la lógica de la modernidad ilustrada y el discurso habitual de la mayoría de las enciclopedias musicales. La consecuencia directa de ese pensamiento es la de una evolución en el arte que se supera. Si bien es cierto que hay una diferencia histórica entre Bach y Beethoven, señalarlo no es sino una obviedad. Esa diferencia no significa una música mejor; de ser así, el arte contemporáneo

siempre estaría por encima de sus antecesores, pero en música una belleza no cancela a otra belleza, ni una verdad a otra verdad. El resultado de este pensamiento es la discriminación que deliberadamente rechaza parte de una herencia en favor de una purificación artística. El resultado de este proceso de depuración artística es, en Wagner, si bien menos universal, sí notable, asombroso, pleno, y consigue dentro de las restricciones que se ha impuesto un absoluto musical perdurable.

Todo lo que Wagner trabajó en la primera etapa de formación como compositor, *sinfonías, sonatas, overturas,* la orquestación de obras de otros autores, es la preparación para llegar a su lenguaje, que necesita del drama escénico para expresarse. En ese sentido, Wagner hubo de separarse de la tradición operática de su tiempo. La banalidad que en la constitución de un libreto se ejercía para ponerlo al servicio de arias exhibicionistas, como excusa para el lucimiento de los cantantes y en menoscabo del verdadero drama, era insostenible. Se vuelve indispensable fundar de nuevo la *ópera,* de modo que pueda ser el vehículo de la gran obra de arte, totalizadora. Hay que abolir la narrativa que mezcla *recitativos* y *arias;* la melodía debe ser un continuo a lo largo de todo el acto, cuyo movimiento armónico, al no corresponder a la estructura del *aria* convencional, no tiene desplazamientos obligados ni esquemáticos; es más libre y, a partir de esta premisa, adquiere una dinámica por medio de *cromatismos* encaminados a *modulaciones* audaces y constantes.

Tristan und Isolde (1857-1859) es, tal vez, la que mejor representa la idea de un arte total: en ella hace una suma que va desde una cita musicalmente pluritextual del *Romeo y Julieta* de Berlioz, hasta el acopio de la experiencia de Liszt en el plano armónico,[36] en la búsqueda del acorde con la

mayor disonancia tolerable, a partir de la cual se produce el nuevo lenguaje. En esta ópera está el sentido de la tragedia y del sacrificio, que tanto sedujo a Friedrich Nietzsche (1844-1900), quien dedicó al compositor su *Origen de la tragedia* (1872). El camino que va de *Tristan und Isolde* a *Parsifal* (1882), en Nietzsche va de la admiración incondicional a la decepción por un Wagner cristianizado que sólo cree en sí mismo y que ha dejado de ser honesto con su propio yo. Quizá la obra en la que con más amplitud se expone el arte wagneriano y su evolución es la tetralogía *El anillo de los nibelungos,* formada por cuatro óperas que cuentan la historia del héroe germano Sigfrido en un pasado fundacional. Constituido por una *velada preliminar* y *tres jornadas,* el ciclo del anillo ve madurar a Richard Wagner a lo largo de su escritura. *Das Rheingold* (1852-1854), *Die Walküre* (1852-1856), *Sigfrid* (1851-1872), *Götterdämmerung* (1848-1874).

Wagner escribe libretos y partitura, diseña vestuario y hasta adapta un proyecto del arquitecto Gottfried Semper (1803-1879) para hacer el teatro especial en el que debe representarse *El Bayreuth.* En la tetralogía tenemos una de las más poderosas consecuencias de la línea melódica continua: el *leitmotiv.* Los *leitmotiv* son una afirmación melódica, un tema que representa musicalmente un elemento de la historia y, en paralelo al texto, hacen un tejido cuya narrativa da distancia y profundidad al discurso. Como si Wagner a un tiempo contara la misma historia con diferentes puntos de observación; una polifonía ideática que da al espectador la tarea de armar también la ficción de esta forma múltiple, al tiempo que la escucha. El público debe estar atento; ya no es la *ópera* sólo el deleite que se regodea en voces y adornos, debe percibir y reconocer los *leitmotiv* y su constante relación para conseguir una completa comprensión de la

obra, todo esto a lo largo de cuatro *óperas* de dimensión generosa.

A los *leitmotiv* se les puede dividir en tres categorías: los que representan personajes, emociones y cosas. Unos, al ser deformados, ampliados o desarrollados, dan origen a otros, asociando musicalmente los elementos de la historia. El primero, el origen de todo, es el *leitmotiv* del Rin, las notas de un *acorde* de *mi bemol mayor* y, a partir de él, se desencadena toda una tragedia, cuya amplitud adquiere maravillosamente un cuerpo de múltiples interpretaciones. El robo del oro del Rin es un error trágico, al que los dioses desatienden y que debe esperar el sacrificio, en la última *ópera,* para que el orden sea restablecido: el oro regresa al río y se da fin a una era.

Aunque la dinámica armónica de Wagner es considerada el antecedente a la gran emancipación de la *disonancia* y la *atonalidad,* que propondrá un poco más adelante Arnold Schönberg, no resulta evidente llegar a la conclusión de la *atonalidad* partiendo de una obra cuyo discurso, brutal y enormemente desarrollado, surge y se fundamenta en un *acorde mayor.*

La discriminación wagneriana es el factor de su *música del futuro.* Si bien es cierto que hay muchas anécdotas en Wagner que pueden contradecir lo escrito en *Das Judenthum in der Musik,* también es verdad que no es un texto de juventud sino una declaración pública hecha por un artista maduro, que ha creado ya un discurso estético y que contrario a abandonar el tema o a someterlo a dudas, lo alimentó con nuevos textos en un celo por definir los criterios de memoria y olvido que determinen la evolución en la música —preocupación fundamental de este autor, cuyo gozo probablemente estuvo también en adivinar bellezas futuras.

Por otro lado, a Johannes Brahms se le puede considerar como una culminación de la tradición que viene desde Bach. Su definición como compositor parte de un celoso entrenamiento como pianista que, para abrirse paso, se presenta ante dos de los grandes músicos de la generación anterior: Liszt y Schumann. La afinidad con el universo que representaba este último lo hace convivir y crecer en una comunidad a la que pertenecían Klara Schumann, Joseph Joachim y Hans von Bülow (1830-1894) —alumno de piano de Liszt y de dirección de Wagner, casado con la hija del primero, que lo abandonó por el segundo—, todos músicos de un alto nivel que tomaron tranquilamente contacto con ambos lados de este siglo partido en dos. Klara y von Bülow fueron de los primeros pianistas que hicieron un análisis crítico de las obras que interpretaron, evitando la subjetividad del virtuoso con un rigor por lo que la partitura dice. En el caso de Hans von Bülow este rigor alcanzó la esfera de la dirección orquestal, dando origen a una tradición cuyo cuerpo disciplinado es la Filarmónica de Berlín. Bajo esta influencia y tutela, Brahms asimiló la polifonía renacentista y barroca, las estructuras de la *escuela de Viena,* las de la orquestación, y en este proceso concibió un lenguaje que no separa al futuro del pasado, que se enuncia inexorablemente en el presente. El placer del entendimiento de una belleza antes dicha, de pronunciarla de nuevo, de repetirla sin decir lo mismo, resignificándola, es el fundamento del *desarrollo* de la *forma sonata:* lo que en Beethoven fue la libertad, en Brahms es un eterno presente que ilumina cada una de sus partes. A nivel orgánico, nadie entendió mejor a Beethoven, ni ofreció un paso adelante más significativo que Brahms. Del mismo modo, su contacto con Bach en una era que está redescubriendo su capacidad de interpretarlo ofrece una madurez más allá de lo elemental de la forma, en la compleji-

dad del pensamiento polifónico. La metáfora que refleja esta resignificación puede encontrarse en la versión que Brahms hace en el piano para la mano izquierda, de la *chacona* de la segunda *partita* para violín solo BWV1004 de Bach.

Esta obra es, de por sí, un testamento en el catálogo de Johann Sebastian Bach. El *tema con variaciones* que supone una *chacona* adquiere aquí un enorme poder, basado en la fragilidad de un violín solo. Su tamaño es tal que ella sola es más grande que los otros cuatro movimientos de la *partita* juntos. En su discurso están tejidos la polifonía, el lirismo, los recursos técnicos, sutiles citas a *corales* a través de una enorme curva expresiva. Estas *diferencias* sobre un esquema armónico a tres *voces,* al ser realizadas en un violín cuya posibilidad real es de sólo dos a un tiempo, supone una construcción de tal modo orgánica, que la suspensión de la nota que debe interrumpirse tiene en su trazo una claridad y una poesía tales —al igual que en las *fugas* para violín solo— que obra en la cabeza de quien la escucha el placer de terminar la articulación de las voces, de imaginar los espacios, de concebir las distancias, en suma, de penetrar con el pensamiento de Bach el propio y padecer el goce de construir la música.

Ése es el poder de una obra que prescinde de los grandes medios y encuentra la hermosura en, con el recurso más austero y sutil, concebir el universo más completo y profundo. Bach hace de la fragilidad el origen de la belleza:

> La chacona es para mí una de las más maravillosas e insondables obras musicales. En una entidad sola, para un pequeño instrumento, este hombre escribe un universo entero con los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos. Si el más grande violinista no está cerca, entonces el mejor medio de disfrutarla es, probablemente, dejándola sonar en la cabeza. Pero la obra me incita a trabajarla en todas las formas posibles. Después de todo, uno no desea escuchar siempre la música sonando en lo fino del aire; Joachim no está aquí todo el tiempo y yo la imagino de diversas maneras pe-

> ro, no importa el camino que escoja, así sea en la orquesta o el piano, mi alegría inevitablemente se pierde. Pienso que sólo hay una forma en la que puedo conseguirlo, con una enorme disminución que alcance la pureza absoluta de su gozo: ¡tocándola con la mano izquierda sola! La solución aparece notablemente simple: ahí están mismas dificultades técnicas, de arpegios, todo aparece al mismo tiempo y me hace sentir como un violinista.[37]

Una transcripción desmedida en el piano, explotando todos sus recursos, hubiera sido un contrasentido. Su transcripción se esmera por preservar la imposibilidad del violín, porque en ella está el cuerpo de esta gran música. Toda la búsqueda de Brahms, a lo largo de su catálogo, cabe en esta sencilla idea.

El texto que escribe en 1853 Schumann para la *Neue Zeitschrift für Musik*, sobre Brahms, presenta a un compositor cuyas obras son ya las del genio, y anuncia la revelación que vendrá cuando este joven de veinte años emprenda el gran repertorio, el de la orquesta y los coros. Revelaciones que Schumann no llegará a ver. A partir de este anuncio y del apoyo que representó para Brahms, podemos reconocer el trazo de su catálogo, partiendo desde donde lo dejó Beethoven, y al igual que en él, es posible imaginarlo en tres etapas.

En la primera, se esfuerza por asimilar diferentes fuentes e incorporarlas en un repertorio, donde ninguna nota está escrita por azar. Obras como la *Missa Canonica* WoO18 —trabajo destinado al dominio de la *polifonía vocal*—, o la primera *sonata* para piano Op.1, cuya densa escritura —que está muy lejos del virtuosismo de Liszt o Chopin— pareciera tomar las últimas *sonatas* de Beethoven como punto de partida en la evolución de la forma. En especial de la *Hammerklavier* Op.106, donde están las mismas figuras rítmicas y el mismo dibujo melódico del salto de la *tónica* a la *tercera* en notas repetidas, sólo que en dirección opuesta. Todo el trabajo que realiza antes de poder presentar una

primera *sinfonía* aparece en esta primera etapa. Sus dos *serenatas* para orquesta, la N° 1 Op.11 y la N° 2 Op.16 son casi una *sinfonía,* pero el autor se resiste a llamarlas así, les falta la reflexión de largo aliento. En medio de ellas está su primer *concierto* para piano Op.15, que nace en la indecisión de hacerlo *sinfonía* o *sonata* para dos pianos, hasta que finalmente tomó la forma de *concierto* con un carácter sinfónico, y con un *primer movimiento* cuya búsqueda por el largo aliento dilata la *exposición* y magnifica el contraste entre sus temas. En él la obra vuelve a crear su unidad a cada instante, con entera libertad, como afirma Thomas Mann: "pero así precisamente la libertad se convierte en principio de una economía universal que no deja ya nada al azar musical; y de materiales idénticos saca la más extremada variedad",[38] llevando a un nuevo límite la expansión de la estructura, y ese nuevo límite es también el de nuestra capacidad de imaginar la obra, de entenderla y padecerla: un límite que consigue elevar nuestra resistencia a lo terrible, a lo apenas tolerable.

Después del primer *concierto,* que es ya del Brahms de las grandes formas que vaticinara Schumann, vienen obras como el *Requiem alemán* Op.45 y las *Variaciones sobre un tema de Haydn* Op.56, hasta llegar a la primera *sinfonía* Op.68. El dominio adquirido en un lenguaje ya definido explora las posibilidades de las grandes dotaciones: las cuatro *sinfonías,* los *conciertos,* las *overturas* —y a través de este discurso, la *música de cámara*—, todo lo compuesto hasta su *doble concierto* Op.102.

Después de la época sinfónica viene otra, la de una nueva relación con el principio, aquel donde ha conseguido, como en la *chacona* de Bach, imaginar universos de gran profundidad con los elementos más austeros: sus obras para piano del Op.116, 117, 118 y 119, las *sonatas* para clarinete

del Op.120, las *Ernste Gesänge* para bajo Op.121 —los ciclos de canciones, el *lied* y la música vocal están presentes a lo largo de toda su obra—, y muy especialmente los *preludios corales* para órgano del Op.122. Es hermoso, o significativo si se quiere, que en su último *Opus,* Brahms dirija la vista hacia Bach, en la forma barroca del antiguo *preludio coral* para órgano y devuelva la música a su punto de origen.

Con estos dos compositores, Wagner y Brahms, Alemania toca una doble cúspide del romanticismo, y la generación que les siguió va a gozar de sus logros unificados en la libertad que hizo uno de este siglo partido en dos, justo antes de perderse, irremediablemente, en las múltiples crisis que la verdadera música del futuro tuvo que enfrentar.

LAS METAMORFOSIS DEL FAUSTO

Bruckner, Mahler y Strauss

¡Que un día, a la salida de esta visión feroz,
superada la terrible intuición
mi canto de júbilo y gloria se eleve hacia los ángeles,
que asentirán!
Que ninguno de los claros martillazos del corazón,
falle al golpear las cuerdas —laxas, quebradizas o
trémulas.
Que mi rostro, inundado de lágrimas, me torne
más radiante:
que florezca el invisible llanto.

Rainer Maria Rilke, *Elegías del Duino*

Si pudiéramos partir a Fausto en dos, como lo hace Goethe, Gustav Mahler (1860-1911) sería el Fausto de la primera parte, constantemente angustiado, a punto de quitarse la vida y salvado, apenas, por las campanas del monasterio y el coro que entona el ángelus, y Anton Bruckner (1824-1896) sería el Fausto del final de la segunda parte que, ciego, en el presentimiento de la alta felicidad goza del momento supre-

mo. Seguro de su quehacer, devoto y tranquilo, Bruckner conoce su talento y su tarea es ineludible, porque no es un don propio sino dado por Dios. Mahler aspira, sin embargo, al mismo goce supremo y su música va de la angustia por la incapacidad de asir lo inasible a la evocación del constante resurgimiento, para poder decir: “Detente, pues; eres tan bello”. La huella de mis días terrenos no puede borrarse con las edades.[39]

Si pudiéramos partir a Margarita en dos, como lo hace Goethe, Mahler sería la Margarita que ahoga a su hijo y está condenada en la catedral a buscar su redención en medio del *Dies irae,* y la que repite: “¡Ay! ¡Ay de mí! ¡Que no pueda librarme de los pensamientos que cruzan por mi cabeza a despecho mío!”[40] Richard Strauss (1864-1949) sería aquella de la imagen de Helena de Troya, primer aviso de Margarita y que en la segunda parte muestra a Fausto, en lo más hondo de su alma, “la fuente de la belleza vertida a plenos raudales”.[41]

Si pudiéramos partir a Mefisto en tres, Bruckner sería aquel que regresa del cielo en el prólogo contento de poder ver al Viejo, y que se guarda muy bien de romper con él porque “Muy linda cosa es, por parte de todo un gran señor, hablar tan humanamente con el mismo diablo”.[42] Strauss sería el diablo que en la taberna embriaga y opone a los parroquianos, que hace brotar vino de la mesa de madera y que aconseja “sobre todo tened cuidado de no derramar ni una gota”.[43] Y Mahler sería el de la segunda parte, en el alto Peneo, filósofo y crítico, que se lamenta de volverse viejo pero no juicioso, de encontrar que “aquí lo mismo que allá, todo es ni más ni menos que una mascarada, una danza sensual”.[44]

En estos tres compositores podemos ver los caminos que, del *romanticismo* alemán, se encaminan hacia el final del si-

glo XIX y se internan en el XX. Separados de alguna manera del conflicto de la generación anterior, en los tres hay, de modo diferente en cada uno, una obra que no elude a ninguno de los anteriores senderos opuestos: entre escribir *sinfonías* u *óperas,* Bruckner y Mahler deciden hacer *sinfonías* con los recursos de la *ópera* wagneriana; sin embargo, su lectura es diferente.

Bruckner no acusa recibo del contenido estético y metafísico en los libretos de Wagner; el aliento instrumental lo sacude y lo aleja del texto. La anécdota de *El ocaso de los dioses* le resulta ajena, su asombro se da frente al continuo movimiento musical, el poder de un enorme drama orquestal que Bruckner asimila para moldearlo en la estructura de los cuatro movimientos propios de la *sinfonía.* Mahler no puede evitar el texto y a través de él concebir, en la idea trágica wagneriana, el objeto de sus sinfonías. No es que sean historias contadas en trazos sinfónicos, no es música de programa, es simplemente alimentar la forma de todo lo que está a su alcance.

> No puede negarse que nuestra música implica lo puramente humano (con todo lo que esto abarca, incluyendo lo intelectual). Como ocurre con todo el arte, es cosa directa de los medios reales de expresión, etc., etc. Cuando uno está tratando de componer música, uno no debe tratar de pintar, escribir poesía o presentar descripciones. Pero lo que uno pone en música, no obstante, es el ser humano entero (sintiendo, pensando, respirando, sufriendo). No puede haber objeción particular a un "programa" (aunque no sea precisamente el peldaño más alto), pero es un compositor el que tiene que expresarse en él, no un escritor, filósofo o pintor —todos los cuales están incluidos en el compositor.[45]

Ambos compositores, tanto Bruckner como Mahler, buscarán el trazo heroico del punto de partida, el de la *novena sinfonía* de Beethoven. A diferencia de ellos, Richard Strauss no encamina su esfuerzo sólo a la *sinfonía,* su síntesis consiste en hacerlo todo: el *concierto,* la *sinfonía,* la *música de*

cámara, el *poema sinfónico,* los *ciclos vocales,* la *ópera, sonatas, sonatinas, serenatas para alientos,* todo en diferentes periodos, y en cada uno de ellos podemos ver el siglo que acaba y aquel que se interna en la locura, hasta llegar al final de la Segunda Guerra Mundial, final de un todo para Strauss, donde nos deja, quizá, sus mejores obras.

Anton Bruckner nace nueve años antes que Brahms, pero el éxito de su carrera, su momento de influencia, se desarrolla a una edad ya avanzada. Crece en Linz y pasa parte de su vida en el magisterio. Su primer gran éxito ocurre en 1884, ya de 60 años, con su séptima *sinfonía.* Bruckner se forma como organista con Simon Sechter (1788-1867), quien era además profesor del conservatorio de Viena —y que fue maestro del maestro de Brahms, Eduard Marxen (1806-1887). Sin embargo, la influencia más significativa como compositor le viene de Wagner. Después de conocer su obra por medio de Otto Kitzler (1834-1915), con quien estudiaba orquestación, de oír el *Tannhauser* y el *Tristán,* Bruckner encuentra la manera de volver a concebir la *forma sonata* desde la libertad, igual que Beethoven.

La libertad de Bruckner parte de la dinámica totalizadora de la música instrumental de Wagner, no de su discurso literario. Bruckner escoge la *sinfonía* como modo de expresión y su catálogo se puede resumir en las nueve numeradas. Prácticamente no hay en él *música de cámara,* y aunque ahí están sus cuatro *misas* y su *Te Deum* para coro y gran orquesta, podemos decir que es en la *sinfonía* donde Bruckner centra todos sus esfuerzos.

En una Viena musical dominada por una sociedad sofisticada y arrogante, Bruckner sufre la desventaja de su comportamiento provinciano, visto como torpe ingenuidad, que se convertía en blanco de ataques o por lo menos dudas. La anécdota del ensayo de su cuarta *sinfonía,* la *romántica,*

donde maravillado el compositor da a Hans Richter, alumno de Wagner y director encargado del estreno, una moneda para que vaya a tomarse una cerveza a su salud, es históricamente encantadora y habla bien de ambos. Pero no todo el mundo habría entendido el gesto como Richter, que mandó montar la moneda en una cadena como el recuerdo de un tesoro. Agréguese a esto el hecho de una comunidad musical dividida entre partidarios de Brahms y de Wagner, y siendo Bruckner fiel devoto del autor de *Tristán,* sus opositores, como Hanslick, van a ejercer una constante e incisiva crítica sobre este autor de *sinfonías* wagneriano. Esto nos puede dar una idea de las dificultades que Bruckner enfrentó para abrir paso a su obra, al grado de que cuando el emperador Francisco José (1830-1916) le preguntó qué podía hacer por él, Bruckner respondió que, si fuera posible, impidiera a Hanslick decir las cosas que dice sobre su persona. Desafortunadamente no era posible.

No es sólo la malicia de Hanslick; hay una incomprensión en lo monumental de sus obras incluso por parte de sus partidarios, una incomprensión que encontraba en la timidez de Bruckner poca defensa a favor de sus *sinfonías* que —a semejanza de las obras de Schubert— fueron arregladas, recortadas y corregidas, dejando al futuro intérprete una difícil labor editorial para establecer una versión sobre la cual trabajar.

Hermann Levi (1839-1900), el director que estrenó el *Parsifal* de Wagner, escribe a Joseph Schalk (1857-1900), director, musicólogo y amigo de Bruckner:

> Ya no sé qué hacer y debo recurrir a usted pidiéndole consejo y ayuda. Dicho de una vez, estoy completamente perdido en la Octava sinfonía de Bruckner y no tengo valor para presentarla.
>
> Estoy bien seguro de que encontraría intensa oposición en la orquesta y el público. Eso no me importaría si a mí me fascinase como la séptima, si pudiera decir a la orquesta, como entonces: “En el quinto ensayo ya les habrá

gustado". ¡Pero es que estoy desencantadísimo! Llevo estudiando la obra días y días, pero no consigo captarla. Lejos de mí el criticar —es harto posible que esté equivocado, que sea demasiado tonto o demasiado viejo—, pero hallo la instrumentación imposible, y lo que particularmente me afecta es el gran parecido con la séptima sinfonía, que llega casi a la copia mecánica. El pasaje inicial del primer movimiento es grandioso, pero el desarrollo me excede.

En cuanto al último movimiento, está en griego para mí.

¿Qué hacer? ¡Me estremece imaginar el efecto de esta noticia sobre nuestro amigo! No puedo escribirle. ¿Debiera proponerle venir a escuchar un ensayo?[46]

Si estuviéramos tentados a pensar que Bruckner tuvo un origen común para sus *sinfonías,* éste sería la *novena* de Beethoven. Los inicios de la *segunda, tercera, cuarta, sexta, séptima, octava* y *novena,* con el trino de las cuerdas, o de nota repetida sobre el acorde de la tonalidad, lentos, rápidos o misteriosos a semejanza de la *novena,* así como los *scherzos* violentos y contrastados, o la amplitud de los movimientos lentos, todos tienen el mismo punto de partida, pero la conclusión en cada uno es diferente, como si pudiese dar cientos de destinos a la multitud de ideas musicales, incluso si debe modificarlos por sugerencia de sus amigos.

Es probable que frente a la contundencia de una *sinfonía* como la *octava,* el propio Brahms haya visto la obra de Bruckner con buenos ojos. Estuvo presente en su funeral y alcanzó a Bruckner en la sepultura en lo que va de octubre a abril. No sé si podemos hablar de una evolución entre las *sinfonías* de uno y otro; llegan a su discurso por caminos diferentes: Brahms es la gran orquesta que aspira, en la totalidad de la abstracción sonora, a una frágil intimidad, y Bruckner busca la ampliación constante, organizar grandes espacios. En ambos está la gran tradición sinfónica alemana de la segunda mitad del XIX, la que conserva su estructura. Este oficio de organista —de improvisador de *fugas*— que ejerce en Linz de 1855 a 1868 da a la obra de Anton Bruck-

ner una tranquila religiosidad y una monumentalidad asombrosas. Sus *sinfonías* son como catedrales en su estructura, en un constante ascenso hacia la luz, resonando bajo el impulso del órgano, y pese a ello, no hay una impúdica exhibición de sí mismo; al contrario, en esta afortunada combinación de genio visionario y mente sencilla, la música no nace con la intención de la autocomplacencia ni la exaltación personal, sino para ser el espacio de encuentro con el *Buen Dios,* a quien dedica la *novena* y al que está agradecido por darle la divina ocasión de hablar tan humanamente con él.

Mahler no tiene la tranquila certeza de la fe de Bruckner. Sus sinfonías son la respuesta a las constantes preguntas que sobre sí mismo se hace:

> Veo todo bajo una luz tan nueva, estoy tan constantemente en movimiento, que a veces me sorprendería bien poco descubrir que de repente había adoptado un nuevo cuerpo (como Fausto en la última escena). Mi sed de vida es mayor que nunca y el "hábito de vivir" me parece aún más dulce que antes…
>
> ¡Pero qué tontería es dejarse absorber por la baraúnda de la vida! ¡Ser infiel, así sea por una hora, a uno mismo y a las potencias superiores de arriba! Pero estoy escribiendo por escribir, pues en la primerísima oportunidad, por ejemplo ahora que salga de la habitación, de seguro volveré a ser tan necio como cualquiera. ¿Qué es pues lo que "piensa" en nosotros? Y ¿qué actúa en nosotros?
>
> ¡Extraña cosa! Cuando escucho música —incluso mientras la dirijo— oigo respuestas harto positivas a todas mis preguntas y me siento perfectamente claro y confiado. O, mejor dicho, siento con harta claridad que no hay preguntas.[47]

Mahler es un autor cuya evolución parte del rechazo de cada respuesta aceptada y la certeza dura apenas un instante. Pareciera que su esfuerzo es el de asir lo inasible, sin que deje de serlo. Esta constante evanescencia que vuelve humo cada logro lo mantiene en un trabajo constante en cuya evolución se ve el trazo de sus nueve *sinfonías* y sus *ciclos de canciones.* Su búsqueda está en el dolor de la fragilidad

humana: todo lo que nace debe perecer y todo lo que perece debe renacer. Su esfuerzo como artista es tener la visión fuera del tiempo, la belleza por la que Fausto pacta con Mefisto, imposible dentro de la condición del hombre. La *segunda* y *octava sinfonías* son dos puntos donde establece la afirmación frente al espíritu creador:

> Esta búsqueda de lo inasequible proseguirá a través de toda la obra de Mahler: la octava sinfonía será el último espasmo de energía, grandioso como todo aquello que no puede ser dicho y que no puede ser definido.[48]

Y el final de la *octava* es el del Fausto, el canto del *coro místico* que en la imagen de María, el eterno femenino, consigue lo imposible:

> Todo lo perecedero no es más que figura. Aquí lo inaccesible se convierte en hecho; aquí se realiza lo inefable. Lo eterno-femenino nos atrae a lo alto.[49]

Sin embargo, la humanidad de este canto, la tensión a la que nos somete parte del principio de su imposibilidad; "La octava sinfonía sólo podía haberla escrito un muerto",[50] y en este constante esfuerzo de Sísifo no es imposible también ver un regodeo en la tragedia.

La música de Mahler está más allá de cualquier prueba; no obstante, por momentos podría uno pensar que las construcciones tan dilatadas forman parte de un dolor excesivo en lo monumental de sus recursos musicales. Para Adorno, la redención de Mahler radica:

> …en que en su evolución la afirmación fracasó siempre, y ése es su triunfo, el único no deshonroso, la derrota permanente. Mahler refutó el decorativismo monumental haciendo que lo monumental refutase su propio esfuerzo desmesurado tendente a lograrlo. Únicamente el fracaso permite a Mahler no fracasar.[51]

Sin embargo, aunque este argumento da sentido a la dolorosa contradicción de la dinámica mahleriana, no garantiza en todos sus pasajes la honestidad de su fracaso. Tal vez

el fondo de su música demandaba un lenguaje que todavía no había llegado.

Mahler pertenece a distinta generación de la de Bruckner, cruza el siglo y presencia el debate sobre el dilema estético. Está entre el *cromatismo* de Wagner y la *atonalidad* de Schönberg; sin embargo, su discurso no traza el camino entre estos dos compositores, no es la línea entre el movimiento *cromático* a través de la emancipación de la *disonancia* hasta volverse *atonal;* Mahler es un autor completamente *tonal,* excesivamente *tonal* incluso. Tal vez uno de los elementos más emocionantes en sus sinfonías, es el plan armónico y el peso con el que carga cada punto *tonal* de arribo. Si alguna aportación a la *segunda escuela de Viena* hace, es demandar de la *tonalidad* una expresión que hasta ese momento no le había sido requerida, cargándola a tal punto que consigue ser un lenguaje justamente un instante antes de volverse cenizas: "Con medios pasados Mahler anticipa tímidamente lo venidero".[52]

Strauss es, de estos tres autores, quien supo a tal grado separar la afectación romántica de su talento, de su genio, que fue capaz de comerciar con él tranquilamente, convirtiendo en hábito la venta de sí mismo:

> —Viajo para dirigir hasta que haya reunido bastante dinero; y cuando haya reunido bastante dinero me pondré en paz a componer.
>
> Mahler me observó después: "Pero en ese momento va a estar a punto de perder el alma".[53]

Tanto Mahler como Strauss fueron directores célebres; pero a diferencia del primero, Strauss tenía, al mismo tiempo, una carrera exitosa como compositor, mezcla de un genio entre cínico e intelectual, que le aseguraba la aceptación pública y la sospecha de Mahler respecto de la profundidad de su obra.

> Tuve una conversación muy seria con (Richard) Strauss en Berlín e intenté demostrarle que él estaba en un callejón sin salida. Por desgracia, no acabó de ver claro. Es un tipo simpático y hallo muy conmovedora su actitud hacia mí. Pero nada puedo hacer por él, pues en tanto yo lo veo como un todo, él ve nada más mi pedestal.[54]

Es probable que la visión de Gustav Mahler guardara cierto recelo por el éxito de una vía que no era la suya, acrecentado por el hecho de que sus obras no gozaran de la misma suerte:

> La atmósfera que difunde Strauss es tan árida que uno positivamente se pone a dudar de su propia personalidad. Si ése es el fruto que cuelga del árbol, ¿cómo amar el árbol? Diste en el blanco con lo que dijiste de él ¡Estás de acuerdo, supongo, en que más vale comer el pan de la pobreza juntos y marchar a la luz, que rebajarse a una vulgaridad como ésa! Llegará el tiempo en que se separe la paja del grano, y mi día alboreará cuando su sol se haya puesto.[55]

Pero ese día no llegó durante la vida de Strauss, que fue verdaderamente larga y en la que estrenó obras de Liszt y de Pierre Boulez en presencia de ambos compositores. Su longevidad le permitió ser contemporáneo de Brahms y de Olivier Messiaen. Si en algún autor caben la síntesis del XIX y la ruptura del XX es en él. Fue testigo de todo y compuso para todo. Hijo de un célebre cornista, Franz Strauss (1822-1905), quien heredó a su hijo el extraordinario talento musical y el ímpetu para ejercitarse en las formas tradicionales. Su capacidad le permitió recibir todo lo que el romanticismo alemán le podía ofrecer; ahí están lo mismo el *concierto* para violín Op.8 (1882), o la *Burleske* (1886-1890) para piano y orquesta, que el *poema sinfónico* de libre organización en su estructura, partiendo de ideas extramusicales de lo más variadas: *Till Eulenspiegels lustige Streiche* Op.28 (1895) y *Don Juan* Op.20 (1889) cuentan una historia, *Don Quijote* Op.35 (1897) —que es un *concierto* para viola y chelo— es un tema con variaciones, *Una vida de héroe* Op.40 (1899) evoca lo épico, *Así hablaba Zaratustra* Op.30 (1896) se ajusta a un

programa específico que parte del poema filosófico de Nietzsche, y *Muerte y transfiguración* Op.24 (1891) es la evocación del padecimiento terrestre hacia la bienaventuranza.

La *ópera* es particular en el catálogo de Strauss, no sólo porque compone con abundancia y variedad, sino porque a través de ella también establece una relación con la sociedad, en la que se erige como figura de moda y promoción artística. Los inusitados contratos con los que vende sus obras a las casas de ópera, y más aún el desenfado con el que se relaciona con el dinero, ofrecen en torno a él una constante polémica que no puede ser resuelta simplemente desacreditando los temas de sus óperas, porque, al final, su música sigue siendo de una enorme sensualidad, de un gran poder de atracción y de una factura irreprochable. Después de oír la ópera *Salomé,* basada en la obra de Oscar Wilde (1854-1900) y que causó un escándalo por su temática, Mahler redimensiona la música de Strauss:

> Lleva la clara marca del genio, obra poderosa, ¡sin duda una de las más significativas que se han producido en nuestro tiempo! Bajo ese montón de cascajo hay un volcán viviente y activo, un fuego subterráneo, no simples fuegos artificiales. Esto es probablemente cierto acerca de la personalidad entera de Strauss. Esto es lo que hace tan difícil separar la paja del grano en él. Pero he adquirido un tremendo respeto hacia todo el fenómeno que él constituye… [56]

Esta dificultad sigue siendo la de hoy. Si en algo fue moderno Strauss fue en separar la artificial afectación que el siglo XIX había impuesto sobre la idea de la escritura musical. Después de aprovechar los regalos del romanticismo penetra el siglo XX hasta despertar en la amarga situación que para todo Occidente dejó la Segunda Guerra Mundial, con sus múltiples rupturas hacia el pasado. Él vive la derrota alemana y en ese vacío permanecen los resabios del siglo anterior. Su relación con el poder durante el Tercer Reich, desde su prestigiosa posición, prueba determinante para

cualquier artista, transitó sin una filiación en medio de un cerrado control. Pero más que haber sido interlocutor de un régimen vencido, Strauss vivió la derrota de todo su país que destrozado pagó, como parte del precio de su capitulación, la pérdida de una identidad, que fue la de la música en toda Europa.

Las *Metamorfosis* (1945), este enorme movimiento lento para 23 cuerdas solistas, es una música fúnebre que refleja la ruina que dejó atrás la guerra y, al mismo tiempo, la transformación de un mundo musical que, en un proceso irreversible, abandona su pasada seguridad. No es sencillo decir, tranquilamente, que Strauss es un autor romántico; sin duda, en él está la suma y final del *poema sinfónico* alemán y, sin embargo, a partir de él surgen —antes que en Stravinsky— la modernidad cínica del mercado musical, el escándalo como provocación artística, punto de partida de la reflexión y el cambio. La ópera *Salomé* posee la belleza de una violencia provocadora que en Wilde era ya la transgresión a una sociedad hipócrita y que en Strauss brota desde la sociedad hipócrita, pero dueña de una enorme lucidez y conciencia. Tal vez las *Metamorfosis* representen la deformación que el optimismo del siglo XIX perdió en el XX frente a lo descarnado de la realidad, el fin de una fiesta que abraza lo terrible y finalmente, a partir de ella, hace música: cuatro últimas canciones que escribe en 1948, donde simbólicamente está la evocación de una obra de juventud, *Muerte y transfiguración.* Larga metamorfosis y obligada transfiguración de una tradición que se fragmenta y se extravía en el nuevo laberinto lleno de pérdidas, de las cuales Strauss era, probablemente, el único testigo.

NOTAS AL PIE

[1] Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto,* Universidad Nacional Autónoma de México/Secretaría de Educación Pública, 1924, 1ª reimpresión, Dirección Gene-

ral de Publicaciones y Medios, SEP, 1988, México, p. 30.

[2] *Ibid.*, p. 69

[3] Y ahora, en el siglo XXI, podemos ver el trazo de la interpretación que de estas ideas se hizo del XIX al XX; al también honestamente evitar esa artificiosa facilidad se adquiere una nueva tentación de Mefisto: la del genio artificial que rechaza la ostentación de lo inspirado, de lo audiblemente hermoso, por aburrido, y sin embargo queda acorralado en medio de una música imposible, sin música ya.

[4] Heiligenstadt es un poblado en los alrededores de Viena donde, por recomendación del doctor J.A. Schmidt, Beethoven permanece un tiempo para reposar su oído. La redacción del testamento data de octubre de 1802.

[5] Si consideramos su catálogo hasta 1796, Beethoven había llegado apenas a sus dos primeras *sonatas* para chelo del Op.5, y había escrito algunas pocas obras que serían publicadas más tarde como el segundo *concierto* para piano Op.19 (1787-1798) y el primero Op.15 (1796-1797). Seis años más tarde, en 1802, ya tiene las primeras 20 *sonatas* para piano, 9 de las 10 para violín y piano, la primera *sinfonía* Op.21 (1800) y obras como las dos *romanzas* para violín y orquesta N° 1 Op.40 (1802), N° 2 Op.50 (1798).

[6] Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofía de la música,* Akal, Madrid, 2003, p. 36 (78). Este libro es en realidad una serie de textos y fragmentos recopilados por Rolf Tiedeman con los que Adorno preparaba una obra sobre Beethoven que nunca llegó a terminar. Si bien es cierto que el cuerpo de dicha edición es la articulación de una serie de ideas, no todas desarrolladas, también es verdad que en ellas hay puertas para un análisis de la obra de Beethoven desde muchos ángulos.

[7] *Beethoven en cartas y documentos,* "Testamento de Heiligenstadt", selección y notas de Anton Würz y Reinhold Schimkat, Tecnos, España, 1970, p. 29.

[8] *Ibid.*, p. 30

[9] Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofía de la música, op. cit.*, p. 75 (190).

[10] Thomas Mann, *Doktor Faustus,* Plaza y Janés Editores, España, segunda edición en la colección Biblioteca de Autor, 1991, traducción de J. Farrán y Mayoral, p. 64.

[11] *Ibid.,* p. 67.

[12] Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofía de la música, op. cit.*, p. 160 (336).

[13]

[14] Bruno Monsaingeon, *Richter. L'insoumis,* DVD, NVC Arts, <http://www.nvcarts.com>, 1998, lado B, capltulo 6, "Testimonio de Glenn Gould", 21'22"-24'01".

[15] Schumann a Friedrich Wieck, Heildelberg, 6 de noviembre de 1829, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, p. 150.

[16] Este tema representará para el romanticismo parte de su regreso a la mística medieval, al mismo tiempo que a lo fatal de la adversidad. Dos ejemplos de obras para piano y orquesta que lo evocan en el espíritu romántico del virtuoso que lidia con su propia condenación son: la *Totentanz* de Liszt y la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninof. En evidente burla a este sentimiento de *danza macabra* medieval, sobre el fin de los tiempos y la condenación inevitable, György Ligeti lo pone en voz de un borracho al principio de su ópera *El Gran Macabro.*

[17] Felix Mendelssohn a su familia, Leipzig, 6 de octubre de 1835, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, p. 218.

[18] En 1829 ella se casa con un pintor, Wilhelm Hensel (1794-1861), y acepta el que la música sea sólo un encanto recreativo. De cualquier modo, sigue escribiendo y deja un catálogo de 466 obras, amén de que colaboró estrechamente con su hermano en la escritura y la ejecución musical. Es interesante, tal vez, comparar el caso de Fanny Mendelssohn con el de Klara Wieck (1819-1896), quien tuvo que rebelarse contra su padre para poderse casar con Robert Schumann y mantuvo una importante carrera como compositora y, sobre todo, como pianista.

[19] Felix Mendelssohn a Marc-André Souchay, Berlín, 15 de octubre de 1842, *ibid.,* pp. 193-194.

[20] Felix Mendelssohn a I. Moscheles, Frankfurt, 7 de marzo de 1845, *ibid.*, p. 195.

[21] Robert Schumann a Klara Wieck, Leipzig, 11 de febrero de 1838, *ibid.,* p. 208.

[22] Robert Schumann a su madre, Heidelberg, 30 de junio de 1830, *ibid.,* p. 198.

[23] La oposición de Friedrich Wieck a esta unión —que terminó por resolverse en un tribunal— y el maltrato al que sometió a Robert son a todas luces mezquinos, pero algo de razón le asistía. La inversión que había hecho en Klara como pianista iba a perderse justo cuando comenzaba a dar frutos, y puede ser que sintiera una legítima preocupación por dejar a su hija en manos de un músico con un muy endeble porvenir. Robert ya no sería pianista y como compositor suscitaba dudas.

[24] La novena sinfonía "La Grande" en *do mayor*. En una visita de Schumann al hermano de Franz Schubert, Ferdinand, encuentra entre muchos documentos esta sinfonía, se la manda a Mendelssohn a Leipzig y éste la estrena con la orquesta de la Gewandhaus en 1839.

[25] Robert Schumann a Klara Wieck, Leipzig 11 de diciembre de 1839, *ibid.,* p. 206.

[26] Joseph Joachim a Andreas Moser, Berlín 5 de agosto 1898, *ibid.,* pp. 209-210.

[27] *Ibid.*, p. 216.

[28] Chopin a su maestro Joseph Eisner, París, 14 de diciembre de 1831, *ibid.,* p. 213.

[29] Liszt a J.W. von Waiselewki, Weimar, 9 de enero de 1857, *ibid.,* pp. 246-247.

[30] Liszt al profesor S. Lebert, Villa d'Este, 2 de diciembre de 1868, *ibid.,* pp. 249-250.

[31] Richard Wagner, *Le judaïsme dans la musique,* Société d'édition Müller et Cle, París, p. 22; fuente: Source gallica BNFR/ Bibliothèque National de France, <http://gallica2bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5469256g1010>, consultado el 12 de noviembre de 2009.

[32] *Ibid.,* p. 23.

[33] *Ibid.*, pp. 23-24.

[34] *Ibid.*, p. 24.

[35] *Ibid.*, p.24.

[36] El acorde del preludio de Tristan está también en el *Ich möchte hingehn* de Liszt.

[37] Carta de Brahms a Klara Schumann de junio de 1877, citada por Ulrich Mahlert en el *Afterword* de la versión de Brahms de la *Chacona* de Bach, Ed. Breikopf, Alemania, 2005, p. 16.

[38] Thomas Mann, *Doktor Faustus,* Plaza y Janés Editores, España, segunda edición en la colección Biblioteca de Autor, 1991, traducción de J. Farrán y Mayoral, p. 233.

[39] Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto,* Universidad Nacional Autónoma de México/Secretaría de Educación Pública, México, 1924, primera reimpresión, Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP, México, 1988, p. 485.

[40] *Ibid.*, p. 165.

[41] *Ibid.*, p. 277.

[42] *Ibid.*, p. 23.

[43] *Ibid.,* p. 96.

[44] *Ibid.,* p. 332.

[45] Mahler a Bruno Walter, verano de 1906, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, p. 433.

[46] Hermann Levi a Joseph Schalk, Munich, 30 de septiembre de 1887, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, pp.

374 y 375.

[47] Mahler a Bruno Walter, Nueva York, principios de 1909, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, p. 436.

[48] Theodor W. Adorno, *Mahler. Una fisiognómica musical,* Ediciones Península, Barcelona, segunda edición, junio de 1999, p. 11.

[49] Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.,* p. 501.

[50] Theodor W. Adorno, *op. cit.,* p. 11

[51] *Ibid.,* p. 167.

[52] *Ibid.*, p. 40.

[53] Alma Mahler, *Gustav Mahler —Recuerdos y cartas—,* Taurus Ediciones, Madrid, 1975, p. 85.

[54] Mahler a su esposa Alma, Dresden, 17 de diciembre de 1901, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, p. 432.

[55] Mahler a su esposa, Semmering, febrero de 1902, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, pp. 432-433.

[56] Mahler a su esposa Alma, después de una representación de la *Salomé* de Strauss, Berlín, enero de 1907, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, p. 434

HACIA EL SIGLO XX

NACIONALISMOS, VANGUARDIAS Y ESCÁNDALOS

Tiempos vendrán al paso de los años
En que suelte el océano la barrera del mundo
Y se abra la tierra en toda su extensión.
Tetis nos descubrirá nuevos orbes
Y el confín de la tierra ya no será Tule.

LUCIO ANNEO SÉNECA, *Medea,* acto II

No es descabellado pensar que el siglo XIX concluyó con la Primera Guerra Mundial, la gran guerra de 1914 a 1918.

Y no es sólo que a partir de ese momento las guerras adquirieron otra dinámica y otra ciencia bélica que desplazó al arte militar de una educada jerarquía, sino que se reflejó el fracaso de todos los conflictos armados del siglo anterior en la pretensión de establecer democracias y un orden civilizado entre naciones.

La contradicción de una Europa occidental que continúa con sus colonias, indignada por la ocupación otomana sobre Grecia —cuyo espejo es la imagen épica que tiene Byron de sí mismo—, pasa al desaliento que produjo la masacre resultante de una guerra —de una dimensión inusitada— entre naciones que se conciben civilizadas y en cuyo final se abrigó la esperanza de no repetir su experiencia, y no obstante, apenas veintiún años después perdió todo posible optimismo en un conflicto de mayor intensidad y más dramáticas consecuencias.

No es posible disociar el siglo XX de una suerte de desencanto. El arte vive y padece este ánimo. "Ciertas cosas ya no son posibles. La ilusión del sentimiento en cuanto a composición artística, la ilusión de una música que se satisface a sí misma se ha vuelto insostenible".[1] Y así como la *física cuántica* surge en respuesta a los problemas que la *física*

clásica no puede resolver, así el arte se impone nuevas técnicas de expresión ahí donde la tradición se había vuelto yerma, y va a dirigir los ojos a otras formas de concepción, entre las que figuran una nueva racionalidad y los discursos no europeos.

La tecnología desempeña un papel importante durante esta época en la revolución del pensamiento que supone el cotidiano cambio productivo y de comunicación. La música se ve profundamente afectada por la novedad que representa el registro sonoro. La sola idea de que algo tan inasible como el sonido pueda dejar una impronta y que ésta pueda ser reproducida es asombrosa. La posibilidad de la grabación y su constante evolución hace necesario un replanteamiento de la ejecución musical así como de la composición. Los autores emplean este recurso como herramienta de recopilación y estudio de materiales, y más adelante la propia banda sonora se incorpora a la obra de arte como un elemento que puede ser igualmente tratado, deformado y sometido a variaciones dentro de un discurso musical.

Por otro lado, el intérprete adquiere una nueva conciencia de su oficio: su particular lectura y talento pueden ahora trascender la fragilidad de la ejecución pública, que se disuelve una vez terminada. Hay una posteridad para sus versiones más allá de la crítica y de la siempre imprecisa memoria popular. La posibilidad de escuchar conciertos que están a kilómetros de distancia, o que sucedieron hace años, es una fascinante novedad que asusta y magnifica el fenómeno de la música, al mismo tiempo que lo pervierte. El lugar decisivo que ocuparon durante el siglo XVIII las ediciones y las salas de concierto en la formación de nuevos públicos y en la expansión de una tradición ya existente, lo ocupan la radio y la grabación en el XX, dando por resultado una nueva audiencia, invisible e inimaginable, que desde su

casa participa del fenómeno. Nueva forma de democratización de un arte que encuentra sus caminos para vencer los límites de su propiedad, una herramienta que es también un espejismo convertido ahora en documento, arte y producto para ser comercializado, como lo fue la imagen del virtuoso durante el XIX.

El arribo del cine modifica también la evolución musical, no sólo por las posibilidades que ofrece, sino porque desplaza a la música como el arte que había sido preponderante en la vida social durante los últimos siglos. El cine lo devora todo y se erige como una nueva forma de *ópera* en la que se articulan las artes en torno ya no a un pensamiento musical o sonoro, sino a la idea de la imagen: la imagen y el sentido de la imagen determinan ahora la cultura.

La idea de nación que tanto alimentó al *romanticismo,* ahora se convierte en el camino que lo abandona. El nacionalismo no llega igual ni al mismo tiempo a todos lados. En unos ámbitos representa una afirmación de la aspiración *romántica,* por la idea del espíritu popular, primigenio de poesía pura: el *Volkgeist.* "Este pueblo-nación que reunía a todos, desde el campesino hasta el soberano con una sola alma. Y esta alma era distinta en cada pueblo. El mito del *Volkgeist* (alma colectiva de un pueblo, genio nacional), creado por Herder, pervive hasta hoy".[2] Y dentro del lenguaje musical del *romanticismo,* ajustándolos a él, se inscriben los elementos —especialmente *melódicos* a través de *canciones* y *rítmicos* a través de *danzas*— que preservados en una memoria colectiva, dan identidad a la nación. Ejemplos de ello fueron Liszt en Hungría o Dvorak en Checoslovaquia.

Sin embargo, la ruptura con el lenguaje del XIX supone una nueva concepción de los elementos musicales que proviene, de igual modo, de la lírica y los bailes populares que, al ser estudiados más rigurosamente, sin la necesidad de in-

terpretarlos desde la concepción *romántica,* ofrecen, al ser la memoria de un tiempo anterior a la modernidad *clásica,* vías de construcción musical, frescas de tan antiguas, y al ser asimiladas en un catálogo (porque fue necesario aprender su esencia reiterada a tal grado que el lenguaje tenga su poesía sin ser una burda cita) amplíen la escritura musical del nuevo siglo. Éste es el caso, siguiendo el ejemplo anterior, de Bartók en Hungría y Janacek en Checoslovaquia, durante el siglo XX. Al comparar los repertorios de estos compositores con los de sus compatriotas *románticos* podemos reconocer un mismo espíritu popular y lo diferente de su expresión en siglos distintos.

En América diversos estados constituyeron su moderna identidad nacional al buscar separarse de una paternidad cultural europea, a través de esta renovada idea nacionalista, arrojando hacia el siglo XX los innovadores discursos de autores como Villa-Lobos, Revueltas o Ginastera.

En música, el siglo XIX tuvo en diversos tiempos y lugares, hermosos, distintos y dilatados finales. El siglo XX tiene también más de una puerta de entrada, y si bien es cierto que hay obras y acontecimientos que marcan el principio de una nueva música, también es verdad que estas albas tuvieron el destello de obras y autores que ya desde el XIX vivían en el futuro porque creían en él. Así, el optimismo sinfónico de Jean Sibelius (1865-1957) o la lírica de las *últimas cuatro canciones* de Strauss son, sin dejar de pertenecer a su siglo, parte del moderno aliento de un *romanticismo* que se desvanece, mientras que la sucia, violenta y bárbara sensualidad de Modesto Mussorgsky (1839-1874) es ya el aviso de la música futura.

Muchos son los puntos por donde ingresa el pensamiento musical al nuevo siglo. Por mencionar sólo cuatro, que se influyen y suceden en un camino que se aleja de la *escuela*

de Viena, imaginemos el violento rechazo que hizo el grupo de los *cinco rusos* a la academia alemana, en la revitalización de su nacionalismo; de ahí parten a una nueva lejanía Satie, Debussy, Ravel y *los seis,* en el cosmopolita, sensual e irónico hedonismo francés; después Stravinsky, por un lado, y Bartók, por otro, van a articular, con todos estos peldaños, una escalera escandalosa que refuerza la idea de retirar la música europea de su autocontemplación para mirar otras latitudes y otros tiempos, bárbaros y emocionantes; y finalmente, los mismos alemanes tuvieron que dejar su propia tradición y refundar una *segunda escuela de Viena* ("Alguien tenía que hacerlo", confiesa Schönberg) desde la justificación racional.

Al lado de esta secuencia crecieron grupos con sus autonomías sonoras, llenando de nuevas voces y material de análisis toda la primera mitad del siglo XX, al grado de desencadenar durante la segunda mitad una guerra fría de ideologías musicales tan ardiente como la política, y cuyas consecuencias seguimos viviendo hoy.

EL FUNDIDOR Y PEER

Pero ¿qué es la belleza? Puro convencionalismo;
una moneda cuyo valor cambia según el lugar
y la ocasión. Precisamente es lo extravagante
lo que agrada cuando se ha gozado
de lo común y corriente hasta la saciedad.
En lo regular se frustra
toda fascinación.

HENRIK IBSEN, *Peer Gynt*

Desde luego Edvard Grieg (1843-1907) es un compositor romántico nacionalista y su música es una de las cúspides del periodo. Pero el viaje en que lo metió Henrik Ibsen (1828-1906) en 1876, cuando le pidió hacer la música para la puesta en escena de *Peer Gynt* (1867), detonó en el composi-

tor una serie de intuiciones hacia el futuro musical, conscientes o no, dentro de una partitura brillante por lo hermosa y que contiene, al mismo tiempo, un inspirado lirismo refinado en los más significativos elementos románticos, y el color de una música que, al ser capaz de evocar el olor de un establo, encuentra nuevas identidades sonoras.

Por supuesto, Henrik Ibsen es un autor nacionalista romántico, dramaturgo en constante evolución cuya vida europea le permitió conocer a fondo los elementos del pensamiento de su época, así como a sus interlocutores y sus herramientas. En su obra se ve el ascenso de una identidad nacional noruega, al tiempo de poseer un aire cosmopolita que acompaña a sus contemporáneos en el viaje que el teatro hará hacia los dramas sociales y psicológicos. No obstante, *Peer Gynt* es una obra que de tan romántica y nacionalista se sale de sí misma, quedando muy lejos de la narración destinada al realismo social o psicológico.

No hay duda de que *Peer Gynt* es una obra de un nacionalismo romántico; sin embargo, mucho antes de que la Primera Guerra Mundial diera una bofetada a la arrogante pretensión del progreso europeo, Ibsen alcanza a leer las contradicciones de un siglo XIX que se concebía a sí mismo como punto culminante de la civilización. *Peer Gynt* es un claro diagnóstico de los vicios, inconsistencias y trampas sociales de la sociedad occidental, que por medio de una aguda ironía y un sentido del humor encomiable, y a través de los universos que le fueron familiares a su autor —el de los pueblos protestantes cerrados en sus comunidades y llenos de sus propias tragedias; el de las historias de duendes, Trolls o el Boigen, personajes exiliados del cristianismo; el del espíritu de la libertad que busca, por sobre todas las cosas, su propio beneficio; el del exotismo oriental y la incomprensión con la que Occidente lo mira; el de la locura eman-

cipada, y, finalmente, el del retorno— busca un verdadero sentido capaz de trascender la uniformidad de pensamiento en que se había fundido. Cada época tiene su imposición de convenciones generales y obligados patrones, y cada sociedad lucha por huir de ellos en la búsqueda de ser ella misma.

Es probable que las preguntas de Ibsen, en las múltiples voces de *Peer Gynt,* obtuvieran de Grieg una serie de respuestas musicales que ayudan a entender el sentido de la identidad, de la poesía como mentira, de la búsqueda dentro de elementos que se oponen, de contravenir la apariencia y, finalmente, del arribo a una verdad prometida desde el principio. Quizá Ibsen y Grieg llegaron a estas respuestas por caminos diferentes, eran de una distinta generación, y si bien sus dos obras han recorrido su propio trayecto —la pieza teatral de Ibsen se representa a menudo sin la música de Grieg, quien hizo para las salas de concierto dos *suites orquestales*—, el nombre de *Peer Gynt* está asociado, inevitablemente, a ambas y a ambos. Y es que en la doble respuesta a la constante pregunta de *Peer Gynt:* "¿quiénes somos?", sus autores escaparon a la apariencia romántica, y nos ofrecieron un luminoso aviso de las grandes revoluciones artísticas del siglo XX.

Peer Gynt es un mentiroso que recoge las historias ajenas para volverlas propias, tal vez porque la historia de su propia familia —y en esto Ibsen padeció lo mismo— es un desastre que dilapidó su herencia. Las leyendas antiguas él las vivió: encerró al diablo en una nuez, cabalgó por los cielos y cayó con un reno macho que se lanzó cabeza abajo sin tocar jamás la tierra. Peer Gynt miente, para desventura de su madre Aase, por valerse a sí mismo en medio de la desgracia económica. Pero valerse a sí mismo no es ser uno mismo. Peer no alcanza a ser nada, ni un hombre virtuoso ni un

gran pecador; por eso, al final de su largo viaje, llega a la encrucijada en que se encuentra con el Fundidor de almas, quien debe reciclar la de Peer, dado que no puede ser condenado ni aspirar a la salvación. No ha ofrecido resistencia a su destino, no hay un certificado ni testigos de que Peer sea Peer, no hay prueba de sus pecados; en suma, no hay algo, por mínimo que sea, que pueda delimitar sus entrañas de todo lo que está afuera moviéndose lentamente. Si se está fundido en el grito general que imponen las voces dominantes, entonces es mejor entrar en la vasija del Fundidor y que el material sea aprovechado en un alma nueva. Ser uno mismo es la constante pretensión de la obra.

> PEER GYNT.— ¡Responde! ¿Quién eres?
> UNA VOZ EN LA OSCURIDAD.— Yo mismo.
> PEER GYNT.— ¡Atrás! ¡Fuera de mi camino!
> LA VOZ.— ¡Da la vuelta Peer! ¡La montaña es bastante grande!
> PEER GYNT.— (Intenta pasar al otro lado, pero tropieza con alguien) ¿Quién eres?
> LA VOZ.— Yo mismo, ¿puedes tú decir otro tanto?[3]

Peer seduce a la hija del rey de Dovre, señor de los duendes y *trolls* de la montaña en su afán por volverse rey él también. El monarca demanda a su asamblea de brujas, duendes cortesanos, viejos genios y gnomos, tolerancia ante Peer, hijo de cristianos, y a éste le pide su fidelidad y conversión, no por medio del cambio de su fe, que no es sino apariencia: ésa "puedes guardártela si gustas, tú puedes llamar fe a lo que nosotros llamamos miedo", sino por el remplazo de sus ropas, la implantación de una cola —no se puede pretender a la hija del rey con el trasero al aire—, la mutilación de un ojo y, sobre todo, en lo que realmente separa a duendes de hombres:

> EL REY.— Cierto. En ese aspecto, poco más o menos, somos iguales. Pero la mañana es la mañana y la noche es la noche; de modo que siempre hay alguna diferencia. Te la voy a explicar. Allá afuera, bajo la bóveda reluciente, se dice entre los hombres:

“¡Hombre, sé tú mismo!” Aquí dentro, entre los duendes, se dice: “¡Duende, bástate a ti mismo!”[5]

Peer abandona a la mujer que ama, da vuelta y viaja por el mundo adquiriendo fortuna, valiéndose a sí mismo, traficando esclavos en sus propiedades en América, pretendiendo intervenir en la guerra de independencia griega —él del lado de los turcos y sus compañeros de viaje, amparados por el espíritu de la libertad, con el único fin de obtener beneficios, del de los griegos:

Mister Cotton.— ¡Oh!, lo del honor aún podría pasar... pero piensen ustedes en el enorme beneficio que nos aportaría la libertad del país. ¡Ya me veía como dueño del Olimpo! Y si el monte no desdice su reputación, en él se encuentran, seguramente, yacimientos de cobre que podrían explotarse de nuevo.[6]

Peer se convierte en un profeta de apariencia, que mira con paternal condescendencia al pueblo de Anitra que lo recibe. Perdido en el desierto se topa con la esfinge y en ella reconoce al Boigen, la voz de la montaña, y su enigma. Ahí también encuentra al director de un manicomio, quien le confiesa que la razón ha muerto:

Begriffenfeldt.— Prométame no temblar.
Peer Gynt.— Lo procuraré...
Begriffenfeldt.— (Le lleva a un rincón y le dice en voz baja) La razón absoluta expiró anoche a las once.[7]

Esta emancipación de la locura frente a un positivismo racional lo es también de la identidad: al abolir una misma razón que nos rige a todos, pueden emerger las particulares búsquedas de cada uno, sobre todo de aquellos que recibieron la razón como una imposición:

Begriffenfeldt.— La cosa está clara; no puede ocultarse... Esta impugnación del yo originará una evolución en la tierra y en el mar. Aquellos que antes eran considerados como locos, se hallan, a partir de las once de la noche, en estado normal, según la nueva fase del intelecto. Y si examinamos la cuestión debidamente, es evidente que, desde esta misma hora, los cuerdos han empezado a delirar.[8]

Peer es testigo de la queja de un loco que se lamenta de haber perdido su lengua primitiva por la colonización de holandeses y portugueses, y de otro que se sabe pluma para escribir y que nadie le toma por tal:

> Hussein.— Mi historia, señor, es bien sencilla: me toman por una salvadera, y soy una pluma.
>
> Peer Gynt.—Y la mía, señor pluma, es bien breve: soy una hoja de papel que siempre permanecerá en blanco.
>
> Hussein.— Las gentes no saben para qué sirvo. Todos se empeñan en usarme para esparcir arena.
>
> Peer Gynt.— Y yo fui un libro, con adornos de plata, en manos de una mujer. Loco o cuerdo, la errata de imprenta es la misma.
>
> Hussein.— Imagínese qué existencia tan desdichada… ¡Ser pluma y no haber probado jamás la punta de un cuchillo!
>
> Peer Gynt.— (Dando un gran salto) Imagínese usted… ¡Ser un reno macho que se lanza cabeza abajo. y no tocar jamás la tierra con las pezuñas![9]

Peer sobrevive a un naufragio; valiéndose a sí mismo regresa a casa, donde todo lo que representa su identidad se ha disuelto. Al pasar frente a un cortejo fúnebre escucha el sermón que un pastor hace por un pobre hombre al que tal vez, hace muchos años, Peer vio mutilarse a sí mismo para no asistir a la guerra, que pasó por cobarde frente a su comunidad, que educó con grandes esfuerzos a sus hijos que lo olvidaron, que escondió su mano derecha todo el tiempo como quien esconde su vergüenza de cuatro dedos:

> Pero hay algo que brilla por encima de la ley; esto es tan evidente como que sobre la cumbre deslumbradora del Glittertind hay nubes más altas todavía. Era mal ciudadano, planta estéril, tanto para el Estado como para la Iglesia. Pero allá en lo alto de la colina, en medio de la estrechez familiar, fue donde él vio su misión; allí era grande porque era él mismo. Conservó siempre el mismo ritmo desde el primer momento. Así pues, ¡descansa en paz, callado luchador, que peleaste y caíste en el pequeño combate cotidiano del campesino! A nosotros no nos corresponde analizar corazones ni entrañas; ésa no es misión del polvo, sino de aquel que todo lo dirige. En todo caso expreso mi sincera y firme confianza en que este hombre no habrá comparecido ya como un inválido ante su Dios…[10]

Así, frente al Fundidor, Peer no tiene nada que ofrecer; nada de su experiencia demuestra sino un trabajo por valerse a sí mismo.

La encrucijada en la que nos encontró el Fundidor de almas durante el siglo XX tiene los ecos del rechazo a la apariencia, de perpetuar un arte que está unificado bajo las mismas reglas, fatigado de pretender ser la voz de la expresión interior, sediento de las despreciadas danzas y cantos donde se puede ser uno mismo, hasta el límite, como aquellos locos que volvieron al grito primitivo o que probaron el cuchillo para vaciarse de tinta.

Peer Gynt no es un drama realista, como esos que en el siglo siguiente impusieron una cuarta pared a modo de *bunker* impenetrable. No aspira a la moderna construcción psicológica de los personajes. Rebasa los acotados límites de esta escuela y se hará acompañar de todos los que en la noche, que separa un siglo de otro, encontrarán en la abolición de la razón, en la tímida transgresión de la ley, una forma de escapar a cada nueva encrucijada.

Bien es cierto que Grieg dejó en *Peer Gynt* una obra romántica, que el *amanecer* del cuarto acto parece ser más un despertar entre fiordos que en los desiertos en que se desarrolla, o que la “Danza de Anitra” tiene un aire exótico oriental, visto desde la más académica construcción. Pero también es cierto que las dos “danzas populares” para violín de la boda de Ingrid, o la “Gruta del rey de la montaña”, poseen ya la locura y transgresión futuras. Lo asombroso es que estas piezas puedan habitar la misma obra en la que reside el lirismo de la “Canción de Solveig”, esa que salvó a Peer, a Ibsen y a Grieg, de perder su alma en la fragua del Fundidor.

EL BORSHCH FRÍO

Con hálito imperceptible,
Yo, huésped tuyo, invisible,
Te haré delicias soñar…
Mijaíl Lérmotov, *El Demonio*

La definición del espíritu popular ha sido tema de un constante debate, por su carácter inasible. Las muchas ideas que de él emergen apuntan en direcciones frecuentemente opues tas. La música que aspira a constituir un espíritu del pueblo tiene entonces suficientes opciones para plantearse múltiples caminos y destinos. Es perfectamente lógico pensar en un nacionalismo bautizado por la lectura romántica que, dentro de su academia musical —prolongación del clasicismo vienés—, aproveche sus colores para convertirlos, como acento particular, en una herramienta del discurso general de la música. Y, al mismo tiempo es también plausible concebir un nacionalismo que, por el contrario, hace de lo particular su discurso, para el cual la regla académica general es sólo una herramienta murable. En general los compositores del siglo XIX estuvieron más seducidos por la primera de estas dos posibilidades y los del XX no pudieron sino concebir sus repertorios a través de la segunda.

Quizá el único lugar donde al mismo tiempo se dieron ambas posturas fue en Rusia, durante la segunda mitad del siglo XIX: Tchaikovsky (1840-1893) y Mussorgsky (1839-1881) son dos compositores contemporáneos, nacionalistas, con la impronta de Glinka y Pushkin en la construcción de una identidad rusa, y mientras en Tchaikovsky el lirismo romántico adquiere una de sus más hermosas cimas, en Mussorgsky se abre una dionisiaca puerta a toda clase de grosera suciedad —melódica y armónica—, que con toda su fealdad habla un lenguaje fresco y nuevo del que más tarde abrevarán Debussy, Ravel y, sobre todo, Stravinsky.

Rusia no llegó al concierto de naciones europeas —como un imperio capaz de influir en el destino del continente— sino hasta el gobierno de Pedro I *el Grande* (1672-1725). Parte de esta inserción se debió a un proceso de occidentalización al que se sometió la antigua tradición rusa. San Petersburgo —ciudad arrebatada a los suecos con la finalidad de establecer un poder marítimo y en la que Pedro I instauró su capital— es un ejemplo del interés por modernizar la vida cultural a partir de reflejar el esplendor de las capitales europeas. En esta ciudad, con una arquitectura de influencia italiana y donde la aristocracia no habla sino francés, podemos imaginar una marcada separación entre la naciente cultura ilustrada y la antigua tradición popular. Hubo de pasar un siglo después de la muerte de Pedro I para que con Aleksandr Pushkin (1799-1837) naciera una alta literatura rusa escrita en su propia lengua. A pesar de morir muy joven, la influencia de su obra es enorme. Sus textos no sólo dan origen a un movimiento de reivindicación cultural sino, al devolver la fonética de la lengua vernácula, abre un universo de sonoridades del que se van a aprovechar los compositores. El equivalente musical de Pushkin es Mikhail Glinka (1804-1857), padre de la música rusa. Formado dentro de la tradición germana, Glinka busca retornar a las melodías populares y sus características para generar un repertorio propiamente ruso. Tanto Tchaikovsky como el grupo de los cinco rusos (Balakiriev, Cui, Rimsky-Korsakov, Borodin y Mussorgsky)[11] recibieron de Glinka esta herencia y en torno a ella generaron universos musicales diferentes.

Tchaikovsky es, probablemente, el compositor ruso más importante porque representa ese punto culminante de una sociedad que, siendo parte del desarrollo europeo, mantiene una autonomía cultural. En su catálogo están todas las formas tradicionales —*sinfonías, conciertos, música de cámara,*

piezas para piano, *óperas, ballets*— con una factura impecable y cuya profundidad radica en sus amplias estructuras con una intensa curva expresiva llena de temas emocionantes, hermosísimos e indudablemente rusos. A tal grado manejó las herramientas de uno y otro universos que, para Viena, Tchaikovsky es un compositor ruso, y para el grupo de *los cinco* fue un compositor germanizante; en ambos casos la expresión tiene una connotación peyorativa.

Tchaikovsky también miraba con cierta malicia tanto la música alemana como a sus compatriotas rusos, y podemos decir que los tres —tanto la crítica occidental como *los cinco,* al igual que Tchaikovsky— tenían razón en su observación, aunque tal vez no en las consecuencias. Si para Hanslick el concierto de *violín* de Tchaikovsky merece una dura crítica por su espíritu bárbaro que llena de un olor a vodka la sala de conciertos, para Mussorgsky no hay en él suficiente barbarie ni suficiente vodka. Ambos encuentran en la obra del compositor el mismo elemento nacionalista, y lo que en uno es un pecado de exceso en el otro lo es de omisión. Desde esa postura, que concilia desiguales, es comprensible que Tchaikovsky encontrara en el retruécano alemán algo de antinatural:

> Después de las últimas notas de la *Götterdämmerung* sentí como si me dejaran salir de la cárcel. Los *Nibelungen* serán realmente una obra magnífica, pero lo seguro es que jamás fue hilado nada tan interminable y fastidiosamente…[12]

La observación de Tchaikovsky hacia la *tetralogía* llama la atención sobre el esfuerzo que demanda el autor del público para poder comprender la obra y gozar de ella. Este esfuerzo, en el que se centró la escuela alemana, particularmente a partir de Beethoven, no es nuevo; lo nuevo es el límite que a este respecto se impone un autor: el delicado balance entre un discurso y la necesidad de un conocimiento

previo para poder tener un mínimo contacto con él. Del mismo modo, Tchaikovsky reprueba en el grupo de *los cinco* por la mala factura de su intención nacionalista, pero, ¿como justificar que, si tanto Tchaikovsky como *los cinco* se están alimentando de la misma fuente, de la misma tradición, tengan una oposición tan marcada? Es posible que se deba al elemento técnico y a la jerarquía que éste debe tener frente a la obra de arte. Ahí está el punto de contradicción entre Tchaikovsky y *los cinco:* el desequilibrio entre la frescura de un lenguaje y la falta de las más elementales herramientas teóricas ligada a una arrogancia y cerrazón que va, inevitablemente, en perjuicio de la música:

> Todos los nuevos compositores de San Petersburgo son muy talentosos pero están todos saturados de horrenda presunción y una convicción, enteramente de aficionados, de ser superiores a todos los demás músicos del universo… todos estaban enamorados de sí mismos y de los demás. Todos trataban de imitar una u otra composición procedente del círculo, proclamando que era una obra maestra. Como consecuencia el grupo no tardó en hundirse en una tonta ciénaga de uniformidad de método, afectación y falta de distinción. Korsakov fue el único de ellos que descubrió, hace cinco años, que las doctrinas propagadas por su círculo no tenían fundamento razonable, y que su desdén hacia las escuelas, la música clásica, su odio a la autoridad y los modelos no eran más que ignorancia… Cui es un aficionado talentoso. Su música es graciosa y elegante pero falta de originalidad. Borodin es un profesor de química de cincuenta años, en la Academia de Medicina. También tiene talento, y hasta grande, sólo que un talento que sucumbió por falta de conocimiento y un destino ciego que lo llevó al estrado de conferencias de una clase de química, en vez de una actividad musical viviente. Su técnica es tan pobre que no puede escribir ni un compás sin ayuda. Mussorgsky, como usted lo caracteriza muy atinadamente, no tiene esperanzas. Su talento es quizá el más notable de todos ellos. Pero su naturaleza es limitada, carece de cualquier deseo de mejoramiento y lo engaña una fe ciega en las absurdas teorías de su círculo y en su propio genio; por añadidura, tiene una naturaleza baja, diríamos, que ama todo lo que es crudo, tosco y áspero… coquetea con su analfabetismo y se enorgullece de su ignorancia… pero tiene un talento auténtico y aun original, que destella una que otra vez. La personalidad más importante del círculo es Balakiriev. Pero ha callado después de haber hecho muy poco… Hoy en día, Balakiriev vive prácticamente en la iglesia…

> A pesar de su gran talento, ha sido responsable de mucho mal… De hecho él es el inventor de todas las teorías de este extraño círculo que comprende tantas fuerzas sin desarrollar, mal orientadas o prematuramente venidas a menos. Tal es pues, mi opinión acerca de este grupo…[13]

La descripción de Tchaikovsky es aguda y no le falta razón. Todos están dotados de talento, pero en cada uno hay una particularidad que obra en su contra: Rimsky-Korsakov perdió mucho tiempo antes de encontrar un camino académico plausible; Cui sigue un método de construcción que no le permite hacer más que obras elegantes que cansan a la segunda audición; Borodin es un amateur carente de la mínima formación con la que pueda escribir con un pensamiento independiente; Balakiriev posee una estrechez de pensamiento y una persistencia para sostenerlo tales que lo han alejado de la música, y Mussorgsky es un analfabeto irredento.

Lo que no advierte Tchaikovsky es que todos los vicios poseen un lado virtuoso y que el tiempo desperdiciado de Korsakov fue de adquisición de un saber que no ofrecen los conservatorios; que lo amateur en Borodin —cosa que no le impidió escribir en los grandes formatos como la *ópera* o la *sinfonía*— dio espacio a la reflexión de los demás dentro de un discurso lleno de poesía; que la estrechez y persistencia de Balakiriev engendraron al grupo de *los cinco,* y con ellos la oportunidad para una música que no fuera sepultada por la influencia alemana —que era recibida de modo incondicional en los conservatorios de Moscú y San Petersburgo—, sobre todo, que el analfabetismo de Mussorgsky, su amor por todo lo que es crudo y áspero, permitieron una concepción musical que se deshace del estrecho conjunto de preceptos con los que el romanticismo acotó al siglo XIX, imaginando la luz de bellezas venideras. Tchaikovsky carece de distancia crítica para advertirlo; sin embargo tiene un atisbo

de claridad al esperar, si no en esta generación sí en las venideras, un discurso musical ruso que renueve la música porque, a diferencia de los alemanes, no está cargado de una lamentable impotencia:

> […] con todo, empero, las fuerzas existen. Un Mussorgsky, con toda su fealdad habla un lenguaje nuevo. Puede que no sea bello, pero acaba de nacer. Por eso podemos esperar que algún día produzca Rusia una pléyade entera de talentos vigorosos que abran nuevas rutas al arte. Nuestra fealdad en todo caso, es preferible a la lamentable impotencia, disfrazada de poder creador serio, de Brahms y otros alemanes…[14]

En esta dicotomía —que puede ser traducida hacia el principio del siglo XX por las líneas que trazan Stravinsky y Schönberg— está la lucha del porvenir, la doble reinvención del lenguaje: ya sea por el camino de mirar fuera de Europa, o por el de la abolición de lo anterior dentro de un sistema técnico brutalmente riguroso. Tchaikovsky, obligado a imaginar el futuro, escoge el de la la fealdad rusa, a pesar de que se opone a un ideal de belleza que, gracias a la técnica de escritura, puede ser reproducido, madurado y llevado al fin al que la música está destinada. Ese elemento popular debe, por fuerza, prescindir de lo civilizado:

> En efecto, ¿cuál será el "pueblo" de las canciones "populares"? Herder, hondamente influido por Rousseau, habló primero (1766) de "pueblos salvajes" *(wilde Völker),* como los letones, los cosacos, los indios americanos, y más tarde (1733) de "campesinos" *(Landvolk).* Poco a poco la mayoría de los autores se fue decidiendo por la identificación con el pueblo, con las "clases bajas", o sea, con la "gente inculta", opuesta a la académica, *espíritu de todo el pueblo.*[15]

Lo inculto y lo opuesto a lo académico es un valor porque no posee las restricciones ni la imposición uniforme de la tradición *clásica.* La posibilidad de imaginación abre sus límites en esta "gente inculta", incivilizada, en un momento donde lo urgente era encontrar caminos para salir de un periodo agotado en tanta autocontemplación. Este esfuerzo por encontrar y definir los elementos que el *pueblo-poeta*

viene reproduciendo después de cientos de años a través de danzas, mitos y canciones, aleja naturalmente al grupo de *los cinco* de la tradición germana, no sólo por un rechazo arbitrario a las escuelas o un desdén a la autoridad y a la música *clásica,* sino por vislumbrar nuevos caminos en la búsqueda de una identidad.

> A propósito del desarrollo sinfónico: parece asustarte el escribir al modo de Korsakov y no a la manera de Schumann. Y yo te digo (desdeña el miedo, *vous êtes brave)* que el *borshch* frío es una calamidad para un alemán, en tanto que nosotros lo comemos con placer *—point de comparaison, s'il vous plait, comparaison n'est pas raison.* La *Milchsuppe* o la *Kirschensuppe* alemanas son una calamidad para nosotros pero llevan al alemán al éxtasis.[16]

Mussorgsky —quien escribe esto a Korsakov— fue de *los cinco* el que mejor entendió este camino de renovación, ubicando su discurso en la aportación fundamental de Pushkin: hacer un lenguaje cuya fonética sea el de la lengua vernácula, llevándola a sus más radicales consecuencias. El coqueteo con el analfabetismo de Mussorgsky no es una tendencia al desorden, sino la exaltación de una particularidad que ofrece un orden nuevo. Es cierto que lo particular de cada norma en el arte aspira a la conciencia universal de la belleza, y también lo es que un sistema no anula a otro, como una belleza no cancela a otra belleza:

> En pocas palabras, el desarrollo sinfónico, técnicamente entendido, es realizado por el alemán al igual que lo hace con su filosofía. El alemán, cuando piensa, comienza por teorizar en grande, y entonces prueba. Nuestro hermano ruso prueba primero y después se entretiene con la teoría… La creación misma lleva dentro de sí sus propias leyes de afinamiento. Su verificación es crítica interior; su aplicación es el instinto del artista. Si no hay ni una ni otro, no hay artista creador; si lo hay, debe haber una y otro, y el artista es ley para sí mismo. Cuando él, aunque contento, revisa o, lo que es peor, añade, germaniza, vuelve a vivir lo que ya se ha dicho. No somos rumiantes sino animales omnívoros. ¡Sería una contradicción! Y una contradicción de nuestra naturaleza…[17]

Y en efecto, el diagnóstico de Mussorgsky es una clara advertencia del mecanismo con el que Schönberg renovará, desde la tradición alemana, a la música. Mussorgsky murió por su alcoholismo, no se puede decir que gracias a él haya conseguido su profundidad y su poesía, pero es probable que, en un medio que valora todo lo racional y que exige racionalizarlo todo, el escapar por medio del sueño —e incluso hoy el psicoanálisis dificulta la fuga volviéndola razonable— fue la única manera de llegar a otras conclusiones musicales. En Mussorgsky no es sólo ese nivel de ignorancia consciente y decidida del grupo de *los cinco* lo que constituye y renueva su discurso, sino la posibilidad de creer verdaderamente que los mitos del pueblo ruso existen: que en la noche de Iván Kupala —la noche de San Juan— los helechos florecen, que es posible ver en ella un aquelarre donde participan brujas y demonios. Qué sentido puede tener la transgresión si no se tiene la plena certeza de la existencia de todo lo que la lengua vernácula puede enunciar. Para Mussorgsky el artista cree en el futuro porque vive en el futuro, no sólo lo imagina, lo habita y en él está seguro. Semejante al *delirium tremens* y a la locura, estas visiones de Mussorgsky tienen a su favor el verdadero asomo a una nueva poética. Por eso tal vez las dos obras más significativas de Mussorgsky sean *Cuadros para una exposición,* obra para piano escrita sobre una serie de cuadros no terminados de Viktor Alexandrovich Hartman (1834-1873), a través de la cual reinventa la escritura de este instrumento y le da una luz a Ravel y Debussy, con sus pasajes de antigua *modalidad.* Y la *Noche en la árida montaña,* que habla de esta noche de brujas, la más corta del año, a la que el mismísimo Satanás puede llegar:

> En primer lugar, querido Modest, me has hecho feliz escribiéndome y, en segundo, porque has completado tu *Noche en el Monte Calvo*... la modulación en sol menor y sol bemol mayor interrumpida por fa sostenido menor en un

trino debe de ser sumamente bella. La glorificación de Satanás debe de fijo ser muy sucia, así que es aceptable y oportuna toda clase de suciedad armónica y melódica y no hay razón para enviarte al conservatorio. Los caballeros de ahí quedarían aterrados contigo, por supuesto, pero es que no son capaces de entender nada decente.[18]

El mismo Korsakov, quien escribe esta carta, no lo entendió del todo y es lógico; por un lado Korsakov fue el más académico de *los cinco* y, por el otro, la degradación de Mussorgsky debió ser poco poética:

> Ahora dicen los médicos que aquellos no eran ataques de parálisis sino comienzos de epilepsia. Estuve con él (Mussorgsky) hoy y ayer; Borodin y Korsakov estuvieron ayer y el día anterior, y también muchos amigos; tiene el aire de que no le pasará nada y ahora reconoce a todo el mundo, pero habla sabrá el diablo qué jerigonza y cuenta montones de historias imposibles. Dicen que aparte de la epilepsia y los ataques está un poco loco. Está perdido, dicen los médicos, aunque dure un año, acaso sólo un día…[19]

El prejuicio por las últimas obras del loco Schumann se asemeja a la incomprensión que tenía Rimsky-Korsakov por su amigo borracho al que a su noble y leal entender, le corrigió las partituras y lo difundió, quizá sin advertir que en ese universo grosero de diablos rusos estaba el asomo a un aviso futuro.

Es probable que Debussy, al dar clases a Sonia, la hija de Nadejda von Meck, mecenas de Tchaikovsky, tuviera contacto con el universo delirante de Mussorgsky. Ravel orquestó los *Cuadros para una exposición.* Ningún francés lo reconocerá jamás, pero la puerta que abrió el *impresionismo* a la música, tenía ya rota la cerradura a botellazos por este amante del *Borshch* frío que hizo florecer al helecho.

LAS REFLEXIONES DEL FAUNO

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois même, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses
Réfléchissons...

Stéphane Mallarmé, *Preludio a la siesta de un fauno*

"No me esperaba eso. La música evoca la emoción de mi poema, y traza el fondo del cuadro con los tintes más vivos que ningún color hubiera podido expresar".

Stéphane Mallarmé, comentario sobre el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy

En 1894 Brahms no había muerto todavía, Mahler había apenas terminado su segunda sinfonía, *Resurrección,* y Schönberg, de veinte años, ni siquiera había escrito su *cuarteto* en *re mayor,* anterior al número 1. En ese año Debussy, que contaba con treinta y dos de edad, que había terminado —para bien y para mal— su formación en el conservatorio, que había ganado el *Prix de rome,* que había pasado algunos veranos en Rusia como profesor de música para la familia de Madamme Von Meck —y que había sido rechazado como pretendiente de su hija Sonia—, que había conocido la obra de Mussorgsky, que había asistido al Bayreuth y asimilado a Wagner, y que abandonó la sala durante la primera audición en París de la segunda *sinfonía* de Mahler, estrena su *Preludio para la siesta de un fauno,* basado en el texto de Stéphane Mallarmé (1842-1898) —publicado en 1876 con ilustraciones de Édouard Manet (1832-1883).

Con esta obra Debussy establece, a un mismo tiempo, una relación con los poetas *simbolistas* y los pintores *impresionistas,* y abre un camino para la música que se

interna en el siglo XX, alejándose de la tradición germana, de la idea *tonal clásica* y, sobre todo, del héroe como el único motor de evolución musical. No es ya el canto de la novena sinfonía de Beethoven, ni el trascendental kantiano, ni el *Sigfrido* o la *Brunhilda* wagneriana que se autoinmola, los puntos de partida en la búsqueda de un ideal artístico: el personaje con el que comienza el siglo XX musical es un fauno que reflexiona sobre su deseo, su sueño y su placer antes de entregarse a la siesta.

Quiero perpetuar estas ninfas
Su cuerpo claro y ligero, que revolotea en el aire
Anestesiado de sueños voluptuosos.
¿Quería yo un sueño?
Mi duda, amasada de la antigua noche, se completa
En más de una rama, que bien serían los bosques mismos
Al probar que me ofrecía como triunfo
La falta ideal de rosas
Reflexionemos…

Tanto el *simbolismo* como el *impresionismo* son movimientos artísticos que encuentran eco en París y que parten de articular las voces que escapan de los discursos preponderantes del siglo XIX. Los escritores *simbolistas* rehuyen una falsa sensibilidad y buscan encontrar imágenes, apariencias sensibles, símbolos destinados a representar ideas primordiales. Los pintores *impresionistas* basan su poética en la impresión visual por encima de la forma: una descripción de texturas que nos habla de las cosas. Contrario a una clara definición totalizadora, en ambos casos existe una ambigüedad que abre un espacio donde el que lee, ve y escucha, encuentra las relaciones y la belleza.

La música francesa de principios de siglo se alimenta de estas ideas: la claridad de la armonía *tonal* —producto de la modernidad *barroca,* celosamente definida en el periodo *clásico,* cuya expansión *romántica* busca en los límites de la di-

sonancia acordes de la máxima tensión tolerable—, no continúa su proceso de implacable definición hacia los límites de una disonancia expresiva; al contrario, revierte la idea de tensión y sustituye su función *tonal* por una serie de texturas, en cuya novedad habitan un nuevo placer y una nueva técnica.

Hay una primera abolición de la *tonalidad* en la práctica de estos autores. No de la *tonalidad* como fenómeno físico de natural relación entre las notas, ni como fenómeno cultural que ha construido muchos discursos en Oriente y Occidente a partir de esta relación entre sonidos, sino de la *tonalidad* como el sistema dictatorial que la *escuela de Viena* y el periodo *clásico* imponen, y a través del cual necesariamente se debía evolucionar.

La *armonía* deja de ser la búsqueda del acorde de mayor tensión, del trazo a partir de la *modulación,* para convertirse en la reflexión del fauno que busca perpetuar a las ninfas. Esta cavilación, preludio de su siesta, se niega a conformar su discurso sólo con las dos escalas —la *mayor* y la *menor*— a partir de las cuales se cifraban acordes, enlaces y *modulaciones.* Nuevas escalas nos llegan, provenientes de antiguas fuentes —orientales y occidentales—, de desembarazarse de temores y tener acceso a un equilibrado gusto por establecer correspondencias inusitadas entre las notas y generar nuevos acordes cuya ambigüedad está, por un lado, en la novedad de sus movimientos y, por el otro, en el eco que recibe de otras culturas —incluso europeas y de muy añeja prosapia.

Si en los *cinco rusos* la renovación del lenguaje musical fue a favor de un espíritu popular —opuesto a lo académico —, en los franceses no fue a partir del rechazo a lo académico, ni de un nacionalismo que se identifica con el pueblo de las clases bajas. En todo caso, su separación del romanticis-

mo tiene que ver con elementos por los que los parisinos se llegan a sentir caracterizados: el satírico humor, el buen gusto y un afán cosmopolita. Erik Satie (1866-1925), Claude-Achile Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937) son ejemplos que encuentran, en cada uno de estos elementos, formas de reconfigurar el discurso musical agotado después de un siglo de esfuerzos *románticos.*

No hay rumor de agua que mi flauta no vierta
Al bosque, rociado de acordes. Sólo el viento
fuera de los dos tubos diligente se exhala, antes
que disperse el sonido en una lluvia árida,
éste es, en el horizonte inmóvil de una onda,
el visible y sereno soplo artificial
de la inspiración que ha recuperado el cielo.

Probablemente, antes que Debussy saliera de la fascinación que le producía la música de Wagner, Satie ya había llegado a la disposición de generar una música francesa a partir de los medios revelados por los poetas *simbolistas* y los pintores *impresionistas.* Obras que se separasen de la tragedia wagneriana, en cuyas escenografías los *árboles del decorado no se retuerzan cada vez que el héroe entra en escena.* [20] Y es sin duda el humor una herramienta saludable, frente a la impostura del constante sufrimiento de las *óperas* de Wagner o de las *sinfonías* de Mahler. La obra de Satie creció en buena medida por ese humor. Gracias a él Satie vence el temor al juicio canónico y es capaz de una audacia que recorre su catálogo y que será de considerable influencia lo mismo para Debussy o Ravel que para la siguiente generación de compositores en Francia. Su repertorio no tiene la amplitud de los otros dos autores, en él hay *ballets, misas,* una especie de *ópera,* música instrumental y sobre todo obra para piano. Su intuición encontró música que ilumina las búsquedas futuras, al querer recuperar un pasado musical exiliado de la modernidad de los últimos trescientos años.

En sus *Gymnopédies* (1888) hay una claridad que quiere regresar desde el final del siglo XIX, a la música anterior de la moderna *tonalidad,* la del medioevo o los griegos. El humor es una forma sensual de la inteligencia, y su consecuencia es al mismo tiempo reflexión y deleite. La posibilidad de sugerir una idea sin hacerla evidente, a través de la ironía, de la distancia que hay entre una imagen y su grotesco reflejo, genera el sentido de un discurso. Un ejemplo es el segundo de los *Embryons desséchés* —embriones resecos— (1913), *D'edriophthalma,* en el que reelabora las dos partes de la *marcha fúnebre* de la segunda *sonata* de Chopin. Por su humor, fue capaz también de no tomarse en serio los logros del *impresionismo* en música, evitando la repetición de fórmulas probadas, siendo crítico de una creatividad o una retórica convertidas sólo en moda. Así, frente a los títulos e indicaciones expresivas destinados a prefigurar la obra, él opone sus *Trois Morceaux en forme de poire —Tres piezas en forma de pera* (1903)—, o los *Veritables préludes flasques (pour un chien) —Verdaderos preludios flácidos (para un perro),* de 1912.

Si queremos imaginar a un Fauno deseoso de contener la esencia de las ninfas, nadie mejor que Erik Satie. Probablemente su humor también operó en su contra a la hora de establecer una celebridad dentro de una sociedad, mezcla de artistas y charlatanes, que no perdonó su desenfado. Hoy que ha pasado casi un siglo después de su muerte podemos, tranquilamente, disfrutar de su repertorio, al tiempo que nos maravillamos de su buen sentido, con el que hizo un brillante diagnóstico de las necesidades del arte en el albor del siglo. Trabajo de reflexión que se ve reflejado en la crítica que escribió después del estreno de una ópera de Ambroise Thomas (1811-1899), director del Conservatorio de París y representante de la antigua escuela:

> Poco después de sentarme en mi butaca (dice Satie) me doy cuenta que he perdido mi paraguas. ¡Un paraguas tan bueno! No puedo quitarme la idea del paraguas de la cabeza. Y cuando termina el primer acto, corro a donde está la acomodadora para pedirle que me ayude a encontrar mi paraguas. Ella me lo promete. Y me instalo a escuchar el segundo acto, con algún alivio. Pero apenas suena la introducción, vuelvo a pensar en mi paraguas. ¿Y si la acomodadora no encontrara mi paraguas? La angustia me oprime. Y termina el segundo acto, sin haber podido pensar sino en mi paraguas. Corro a donde está la acomodadora. Me promete que hará lo imposible por encontrar mi paraguas. Me dice que no me desespere. Logra tranquilizarme un poco, y me dispongo a escuchar el tercer acto, pero en eso me pregunto si la acomodadora no me habrá mentido por serenarme. Esa idea me angustia, me atormenta. Y cuando termina el tercer acto, estoy desesperado por la idea de haber perdido un paraguas tan bueno. Pero… ¡no! La acomodadora no había mentido. Ahí estaba mi paraguas. Me lo entrega, sonriente, y salgo del estreno de la nueva ópera del señor Ambroise Thomas, con verdadera satisfacción.[21]

El catálogo de Debussy, por el contrario, es más abundante, y no obstante, no se fundamenta en el repertorio tradicional. No es el resultado de una evolución a través de *sinfonías, conciertos* o *sonatas* para piano, y es lógico.[22] El *concierto* supone la exaltación de un virtuosismo instrumental frente a la orquesta que Debussy no parece haber buscado: su vocación como compositor comenzó al abandonar la de pianista. Su amor por el piano estuvo al servicio de la música y no al revés.

La estructura de la *sonata* y la *sinfonía* está basada en el desarrollo de planes armónicos cuyas leyes, acotadas por muchos años de maduración y expansión, no permiten ambigüedad ni indefinición. Si para esta generación francesa la tradición alemana era ya insostenible, para Debussy era además un obstáculo en el descubrimiento de nuevos placeres auditivos. No sabemos si las anécdotas de su paso por el conservatorio sean ciertas o si fueron reales los enfrentamientos verbales con Cesar Frank (1822-1890), lo que sí tenemos en claro es que en estas dos figuras se fragua la ima-

gen de oposición en el avance del siglo XX dentro de la institución más conservadora de las que hay en la cultura: la música clásica. Oponer el placer a la norma resulta violento para el prestigio académico de un conservatorio. Sin embargo, la norma parte del placer y Debussy es un fauno que obedece a sus sentidos, pero reflexiona:

> Mi crimen es el de haber, satisfecho de vencer esos traidores
> miedos,
> desatado el intrincado manojo
> de besos que los dioses guardaban sí bien enredado

Del mismo modo que el *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé ofrece varias posibles interpretaciones en las que cada verso puede adquirir sentidos diversos, el de Debussy tiene acordes que pueden funcionar de diferentes maneras. Un ensayo en *mi mayor* que explora el deleite de una bucólica ambigüedad tonal. La textura armónica está abierta con la poco convencional ampliación de los acordes, de modo que no hay aparentes soluciones obliga das, y cada movimiento es sorpresivo para la audición. Esta ambigüedad tiene algo de misteriosa, de hermético sentido que se agranda con la evocación de la música del pasado, dando la sensación de una atemporalidad divina. Al mismo tiempo tiene algo de hedonista: parece que busca, cada vez, la solución más placentera. La orquestación, contraria al enorme y poderoso aparato de Berlioz o a las renovadas orquestas de Wagner y Mahler, es una dotación casi sin metales —salvo el corno francés, que desde las *harmonies* clásicas estaba plenamente incorporado a las maderas. El tema, como se concebía en el periodo *clásico* —una línea melódica clara y simétrica en su tamaño—, no existe propiamente ni como la afirmación beethoveniana, ni como el *lied* de Schubert o el *leit-motiv* de Wagner; sí hay una melodía reconocible que parte de una escala al principio de la obra, pero es casi un gesto, una improvisación, no tiene la claridad y distinción

clásicas, no está diseñada para sostener la estructura de la *forma sonata.* Un movimiento *cromático* como adorno de una escala de *tonos enteros* que baja del *do sostenido* al *sol natural* y vuelve a subir.

Este *tritono* —la *cuarta aumentada*—, que en el medievo fue satanizado y que se volvió el intervalo de tensión por excelencia, adquiere aquí una agradable estabilidad gracias al movimiento *cromático.* Esta forma de emancipación de la disonancia, a través del *cromatismo,* tiene una sensualidad que no llegaría a poseer el mismo intento de emancipación de Schönberg un poco más tarde. Esta revolución, que ambos compositores ven necesaria, tiene el elemento común de rechazar la omnipotencia de la escala de siete notas *diatónica,* valor de modernidad en la música occidental. La diferencia es, tal vez, el objetivo de la renovación: lo que en Schönberg es la obligación de generar un nuevo sistema inteligente y perfecto, en Debussy es dejarse seducir por otras sonoridades. Ésta es la misma intención del Fauno de Mallarmé quien, fatigado —como la tradición— de perseguir ninfas temerosas y náyades tímidas, se entrega a la somnolencia voluptuosa que anima el sueño de un deseo finalmente realizado: la posesión de la naturaleza entera.

Tú sabes, mi pasión, que púrpura está ya madura,
Cada granada estalla y de abejas murmura;
Y nuestra sangre, prendada de quien la ha de tomar
corre por todo el enjambre del deseo.

Una de las características de la música francesa de principios del siglo XX es la reinvención del piano. Este instrumento, donde el romanticismo dio forma a sus aspiraciones, herramienta de evolución, deja de tener en este momento la definición que de él hicieron las obras de Chopin y Liszt. Es probable que Debussy y Ravel llegaran al mismo tiempo, de forma independiente y por caminos semejantes, a igual con-

clusión sobre el lenguaje del piano, una evolución que tiene parte de su paternidad en *Los cuadros de una exposición* (1874) de Mussorgsky, y deja en las *Tres sarabandas para piano* (1887) o las *Gymnopédies* (1888) de Satie un cauce al que llegan por un lado la suite *Bergamask* (1890-1905) y los *Préludes I* y *II* (1909-1912) de Debussy, y por el otro los *Jeux d'eau* (1901) y *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917) de Ravel.

Y en esta reinvención *impresionista* del piano, los conciertos de Maurice Ravel restablecen el diálogo del instrumento con la orquesta. La forma concertante no sólo no le resulta ajena a Ravel, sino que en ella encuentra el espacio ideal para hacer transitar diferentes espíritus virtuosos. El *Tzigane* (1924) es una rapsodia concertante para violín y orquesta solicitada por la sobrina nieta de Joachim, Jelly d'Aranyi (1893-1966), en la que sobre una serie de escalas exóticas el violín recrea el lenguaje, casi improvisado, de la tradición popular gitana. El *concierto para la mano izquierda* (1929-1931), dedicado a Paul Wittgenstein (1887-1961) —hermano del filósofo, quien pierde durante la Primera Guerra Mundial la mano derecha—, da forma al virtuosismo que está en la dificultad expresiva de la ausencia de una mano. Y el *concierto en sol* (1929-1931), donde además de conseguir una saludable entrada a ritmos y texturas propios del jazz y el blues, alcanza en el segundo *movimiento* una reinvención del tiempo: una falsa impresión de vals da el ritmo de la mano izquierda sobre el cual la mano derecha —ésta sí en *tres cuartos*— canta, haciendo que el diálogo entre ambas manos primero, y con la orquesta después, cobre un aliento traducido en una larga línea melódica, casi inasible, de dos tiempos superpuestos y una voz que habita en ambos.

El catálogo de Ravel no es particularmente abundante, pero en él hay *conciertos, suites, ballets,* música orquestal, *cuartetos, tríos, sonatas;* es un reflejo de las múltiples in-

fluencias que una ciudad cosmopolita, como lo era París, recibía al principio del siglo XX. Mezcla de un inimaginable encuentro entre Voltaire y Casanova, Ravel es la conciencia y perfección del filósofo que ha aprendido porque ha estado en el mundo; que pertenece a grupos como la *Société des Apaches;* que aplaudió a rabiar durante el escándalo del estreno de la *Consagración de la primavera;* que viaja y se deja tocar por diversas sensibilidades. Su catálogo es un espejo del París que refleja la música del mundo y la discute. Y esta mirada, capaz de recrear la belleza oriental en la *Ma Mère l'Oye* (1909-1910), la música del pasado con el *Menuet Antique* (1895), el folklore español con la *Rapsodie spagnole* (1907), la música negra estadounidense en la *Sonate pour violon et piano* (1924-1927), de imaginar un mundo orquestal para los *cuadros* de Mussorgsky, abre la posibilidad a una música europea que deja de contemplarse a sí misma.

Centro de debate y exposición, París es el lugar ideal para un loco como Sergei Pavlovich Diaghilev (1872-1929) y sus producciones —los *Ballets Russes.* Estos espectáculos, arriesgados y geniales, fueron el vértice de las voces de músicos, coreógrafos y artistas plásticos. Por sus *Ballets* pasaron la producción de *la Parade* (1917) de Satie con la dirección de escena de Jean Cocteau, la escenografía de Picasso y la coreografía de Léonide Massine; el *Daphnis et Chloé* de Ravel, con la coreografía de Michel Fonkie y Vaslav Nijinsky y la escenografía de Léon Bakst; y una versión del propio *L'après-midi d'un faune* (1912) de Debussy. Y es justamente en el París de los *Ballets Russes* de Diaghilev que, en los Champs Élyssés, una de esas producciones alcanzó el escándalo de un nuevo camino para la música del siglo XX: la de Stravinsky y su *Consagración de la primavera.* Sacrificio de renovación en el que participó toda la sociedad musical francesa, y que mucho debe al preludio de la siesta de toda

esta generación, que reflexiona y que busca poseerlo todo en el sueño:

...Pero el alma
De palabras vacía y el cuerpo pesado
Sucumbe tarde al silencio del medio día:
Sin más, hace falta dormir en el olvido de la blasfemia,
Sobre la arena, satisfecho, tendido y ¡cómo me gusta
Abrir mi boca al astro eficaz de los vinos!
Compañera, adiós; me voy a la sombra que tú adivinas

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

—¿Quisiera usted decirme qué camino debo tomar para irme de aquí?
—Eso depende, en mucho, del lugar a donde quiera ir —respondió el Gato.
—No me preocupa mayormente el lugar...—dijo Alicia.
—En tal caso, poco importa el camino —declaró el Gato.
—...Con tal de llegar a alguna parte —añadió Alicia a modo de explicación.
—¡Oh! —dijo el Gato—: puede estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo.

LEWIS CARROLL, *Alicia en el país de las maravillas*[23]

Hace casi cien años que se estrenó *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky (1882-1971), que tuvo para el siglo XX el valor inaugural equivalente al *Orfeo* de Monteverdi o la *Heroica* de Beethoven. Llevamos casi cien años de admirarnos de sus descubrimientos, innovaciones y dificultades técnicas de virtuosismo orquestal. En ella, Stravinsky ve su discurso beneficiado de los hallazgos que desde Mussorgsky se venían acumulando en el camino que se aleja del *romanticismo* y se erige como punto de partida de un nuevo siglo musical, no sólo por sus descubrimientos técnicos, sino por el escándalo del estreno en el teatro de Champs Élysées la noche del 29 de mayo de 1913. El propio Stravinsky lo recuerda en su autobiografía de 1935:[24]

> Llego ahora a la temporada de primavera de 1913 en París, cuando los Ballets Russes inauguraron la overtura del teatro de los Champs-Élysées. El primer programa fue una reposición de *El Pájaro de Fuego,* y la *Consagración de la Primavera* fue prevista para el programa del 28 de mayo. La complejidad de mi partitura demandó un gran número de ensayos, que Monteaux dirigió con su habitual talento y cuidado. Sobre la noche del estreno no estoy en posición de juzgar, al haber abandonado la sala en los primeros compases del preludio, que había provocado algunas risas burlonas. Estaba molesto. Estas manifestaciones, al principio aisladas, pronto se generalizaron, provocando otras contrarias y, rápidamente, se desarrolló un terrible alboroto. Yo estaba con Nijinsky a lo largo de la representación, en las piernas del escenario. Él estaba parado sobre una silla, gritando "dieciséis, diecisiete-dieciocho" —tenía su propio método de cuenta para mantener el tempo—. Naturalmente, los pobres bailarines no podían oír nada por el escándalo en la sala y el sonido de sus propios pasos de baile. Yo tiraba de las ropas de Nijinsky, quien estaba furioso y presto a lanzarse al escenario para armar un escándalo. Diaghilev ordenaba a los electricistas encender y apagar las luces, con la esperanza de detener el alboroto. Esto es todo lo que puedo recordar sobre la noche del estreno. Extrañamente, para el ensayo general, había invitado a un buen número de actores, pintores, músicos, escritores y en general representantes del medio cultural, todo se había desarrollado en paz, por lo que yo estaba lejos de esperar aquel arrebato.[25]

Si bien es cierto que cada novedad genera, natural y saludablemente, cierta resistencia de la crítica durante el espacio de tiempo en que el nuevo valor se comprende —o por lo menos en lo que se acostumbra a él—, la reacción del público durante el estreno de este ballet de Stravinsky, que terminó por suspender la representación, tiene una desproporción inusitada, hecho que llama la atención sobre la separación entre el creador y el público.

Y sin embargo, Stravinsky no lo esperaba. Y tenía razón. Su primera colaboración para los *Ballets Russes* fue en 1910, cuando Diaghilev tomó el riesgo de encargar la música para la producción de *El pájaro de fuego* a un joven Igor Stravinsky. Este compositor, de apenas veintiocho años, que se había formado bajo los consejos de Rimsky-Korsakov, compuso una partitura de una orquestación deslumbrante, una va-

riedad melódica hermosa y ritmos —basados en compases en cuya subdivisión se encuentran acentos poco convencionales y sorpresivos— enormemente atractivos para la imaginación coreográfica. En esta producción Stravinsky colaboró con artistas como Michel Fokine, Ana Pavlova, Tamara Karsavina, Vastlav Nijinsky, y el director Gabriel Pierné, y después del estreno pudo establecer contacto con compositores como Ravel, Satie, Debussy o Falla, ganándose una aceptación y una rápida celebridad.

Ya desde el trabajo de *El pájaro de fuego* Stravinsky había imaginado el tema de la *Consagración,* pero se dio tiempo para refrescarse, escribiendo una pieza orquestal, con piano *obligado* a modo casi de *concierto,* donde éste representa a una marioneta que de pronto cobra vida y exaspera a la orquesta con una articulación de movimientos de exagerada subdivisión rítmica, y con cascadas de arpegios diabólicos. La orquesta, en venganza, le amenaza con ráfagas y explosiones de trompeta. El climax y final es el sonido aterrador del quejumbroso colapso de la pobre marioneta. *Petroushka* nace así, y seducido por la historia y sus posibilidades, Diaghilev decide volverlo también ballet, en 1911. Lo deforme y grotesco que hay por el uso de un discurso popular ruso y por el trazo propio de la marioneta, apunta también a un resumen de los discursos nacionalistas de finales del siglo XIX, a una revisión de tradiciones que no son las clásicas europeas y, en ese sentido, a exacerbar los descubrimientos tímbricos, armónicos y rítmicos que ya habían aparecido en *El pájaro de fuego.* Si bien es cierto que no provocó una reacción unánime, también es verdad que fue un *ballet* exitoso:

> En el ensayo general en el Chatelet, al que fue invitada la elite del mundo artístico, recuerdo que *Petroushka* causó un efecto inmediato en toda la audiencia, con excepción de algunos pocos hipercríticos. Uno de ellos —en realidad crítico literario— fue directo hasta Diaghilev y le dijo: “¡Y esto es lo que nos invitaste a ver!” “Exacto”, contesto Diaghilev. Es justo agregar que des-

pués, en la famosa crítica, a juzgar por sus elogios, parece haber perdonado esta tontería.[26]

Desde su concepción la *Consagración* era, dentro de la trayectoria trazada por los otros dos *ballets,* la versión más acabada de un discurso renovador. La especie de epifanía que tiene Stravinsky, origen del proyecto, es de una gran lucidez y ofrece un espectáculo escénico con un mínimo de elementos anecdóticos, al grado que todo se vuelve símbolo de una idea sencilla por lo urgente: la renovación y el sacrificio.

> Un día, cuando estaba terminando las últimas páginas de *El pájaro de fuego,* en San Petersburgo, tuve una visión fugaz que llegó sorpresivamente a mi mente, que en ese momento estaba llena de otras cosas. Vi, en mi imaginación, un rito solemne y pagano: viejos sabios, sentados en un círculo, mirando a una joven que danza hasta morir. Ellos estaban sacrificándola para propiciar al dios de la primavera. Ese era el tema de la *Consagración de la primavera.*[27]

Sin presentarse necesariamente como rusa —como lo pueden ser los dos ballets anteriores—, la *Consagración de la primavera* ostenta los elementos de un nacionalismo que sacan a la música de la tradición académica, aunque lo primitivo de su sujeto le da un aire de temporalidad primigenia, común a todas las culturas. La primera frase, un *solo* de fagot —lo cual es ya de por sí inusual—, es un juego melódico sobre una escala *modal,* que tiene el mismo aire de improvisación que el principio del *Preludio para la siesta de un fauno* de Debussy, seguido aquí de movimientos que se contrastan por su violencia rítmica y su misterio, semejante a la *Noche en la árida montaña* o a los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky.

También posee la dificultad de ejecución que demanda una escritura precisa, como la de Ravel, llena de combinaciones de acentos y constantes cambios de compás en medidas poco convencionales. Es, en resumen, una emocionante

suma de las más fantásticas ideas por las que había transitado la música en su salida del *romanticismo,* sin tener el destino claro, pero que al avanzar lo suficiente había llegado ya a una nueva estética. El propio Debussy, en la famosa carta a Robert Godet de enero de 1916, le describe lo asombroso de esta música:

> Hace poco vi a Stravinsky [...] Dice: "mi *Pájaro de fuego",* "mi *Consagración",* precisamente como un niño dice "mi trompo", "mi aro". Y eso es exactamente: un niño mimado que, a veces, mete los dedos en las narices de la música. Es también un joven salvaje que usa corbatas abultadas y que besa las manos de las damas mientras les pisa los pies. De viejo será insoportable, es decir que no soportará otra música; pero por el momento, es increíble.[28]

Y, celoso tal vez, también reconoce su influencia:

> Me guarda amistad porque le ayudé a fabricar uno de los peldaños de la escala desde la cual lanza sus petardos, no todos los cuales estallan, pero repito que es increíble.[29]

Que la renovación se dé, no con una *ópera* ni con una *sinfonía,* sino con un *ballet,* es también significativo. La *ópera* había sido, desde Monteverdi hasta Wagner, el espacio de una totalidad artística a través de la cual se dieron los saltos en la evolución musical. Con el arribo de las formas instrumentales —y su predominancia en un catálogo como el de Beethoven—, la *sinfonía* constituía la forma por excelencia en el desarrollo del lenguaje.

El *ballet* se había mantenido como un género menor: música sin autonomía, subordinada como acompañamiento de una serie de pasos previstos por la convención de la danza clásica, cuya utilidad era la de ilustrar, en este juego de afectados movimientos, una anécdota:

> Aquí debo interrumpir la secuencia cronológica de mi historia, a fin de dar al lector un breve recuento sobre el lugar que ha tenido el ballet y la música para ballet ha ocupado en círculos intelectuales y entre los llamados músicos "serios", en el periodo que precedió a la llegada de Diaghilev y su grupo. Aunque nuestro ballet brilló entonces, como siempre, por su perfección técnica, y aunque llenaba los teatros, era raro encontrar a ese círculo represen-

> tado entre la audiencia. Ellos consideran esta forma de arte como inferior, especialmente comparada con la ópera, que, no obstante a haberse torcido hacia el drama musical (que no es la misma cosa), mantiene su prestigio. Este era particularmente el punto de vista sobre el ballet clásico, y en ese tiempo era considerado indigno de un compositor serio. Estas pobres almas han olvidado a Glinka y sus espléndidas danzas en estilo italiano en *Ruslan y Ludmilla…* No debemos olvidar que esas páginas de Glinka han inspirado al gran compositor ruso, quien fue el primero en dar un serio reconocimiento a la música de ballet en general —me refiero a Tchaikovsky.[30]

Este menosprecio —que Stravinsky señala por parte de la comunidad musical seria— parece no advertir que, al carecer de texto, el *ballet* demanda de la música la responsabilidad de significar el movimiento. Con la *Consagración,* esta evolución se da en un ballet que no sólo carece de palabras —más bien, cuya narrativa no es una anécdota que permite al público seguir el trazo de una historia—, sino que se centra, únicamente, en la exposición del rito sacrificial y la renovación. La evocación de un pasado sin palabras: un simbolismo escénico, musical y coreográfico.

El recorrido que hace el piano de Chopin a Mussorgsky, el *ballet* lo hace de Tchaikovsky a Stravinsky. Rito de renovación que sacrifica, como cualquier evolución en música, parte de sus bellezas anteriores.

El acierto de una novela como *La consagración de la primavera* de Carpentier, es traducir un posible sentido de una anécdota tan simple y a partir de él ofrecernos la trayectoria que ha recorrido la cultura (social y artística) dentro del siglo XX. En el primer capítulo, el trayecto de la bailarina en el escenario se refleja en la búsqueda ancestral de la morada de los dioses:

> Una viejísima leyenda, sacada acaso de aquella Epopeya de los Nartas que, entre masculladas de pipa, me contaba el jardinero de mi padre, decía que cuando los hombres del Caballo y la Rueda, cansados de errancias de sol a sol, de luna a luna, en praderas de nunca acabar, vieron erguirse una cordillera enorme, al cabo de un andar de muchos años entre horizontes idénticos,

del solsticio del trébol al solsticio del cierzo —y vuelta al trébol y vuelta al cierzo—, prorrumpieron en sollozos y se prosternaron, atónitos y maravillados, ante lo que sólo podía ser la morada de los Amos de todo lo Visible y lo Invisible, creadores del Yo y del Todo. Y detuvieron los mil carros de un viaje de siglos al pie de los breñales cargados de nubes, y, sintiendo en sus venas el pálpito de los augurios primaverales, procedieron a la invocación ritual de los ancestros, pasearon en hombros al Sabio que ya sólo hablaba por la oquedad de sus huesos, y, teniendo que ungir la tierra con la sangre de una doncella, lloraron todos al inmolar a la Virgen Electa —lloraron todos, clamando su compasión, lacerando sus vestidos, cerrando con lágrimas las secuencias de sus danzas de fecundidad, al pagar el cruento precio exigido para que hubiese un nuevo júbilo de retoños y espigas—. Lloraron todos.[31]

La conciencia y la sensibilidad occidentales se reflejan en un personaje que huye constantemente de los conflictos de su tiempo: una bailarina de ballet rusa que escapa primero de la revolución de 1917, luego de la guerra civil española, después de la Segunda Guerra Mundial, y al llegar a la mitad del siglo, en medio del conflicto social en Cuba, se da cuenta de que no puede huir más, que finalmente la realidad la ha alcanzado y con ella la belleza de su tiempo, y gracias a este camino que le da alcance se abre a una nueva inteligencia y entiende cómo debe bailarse este *ballet* que, a ojos del propio Stravinsky, no tuvo en su estreno la coreografía que debía:

Pero lo que me molestó entonces sobre la coreografía, y aún ahora me incomoda, fue y es la falta de conciencia de Nijinsky sobre lo que estaba haciendo al crearla. En ella mostró su completa incapacidad para asimilar y comprender esas ideas revolucionarias que constituían el credo de Diaghilev y que él intentaba, obstinada e industriosamente, inculcarle. Lo que la coreografía expresó fue un laborioso y estéril esfuerzo, a lo que yo hubiera preferido una plástica realización que fluyera simple y naturalmente sobre lo que la música pedía. ¡Qué lejos estuvo todo de aquello que yo hubiera deseado!

[…] Al componer la *Consagración,* había imaginado la parte espectacular de la representación como una serie de movimientos masivos y rítmicos de una gran simplicidad que hubieran podido tener un efecto instantáneo en la audiencia, sin detalles superfluos ni complicaciones que supusieran un esfuerzo. El único solo hubiera debido ser la danza sacrificial del final.[32]

Y es que con la *Consagración de la primavera* se da un paso hacia adelante lo mismo en música que en danza. La partitura de Stravinsky se abre también, a diferencia de los *ballets clásicos* como *El lago de los cisnes* o *Don Quijote,* a la posibilidad de más de una coreografía, estableciéndose como punto de referencia y de encuentro entre los discursos de grandes coreógrafos. Desde la versión que después de Nijinsky hiciera Leonide Massine, hasta nuestros días —pasando por Maurice Béjart o Pina Bausch—, este *ballet* se ha convertido en un portador de la historia de la danza, en un espacio de cotidiana creación y en un depositario de nuestra evolución estética.

Y con todo, en la noche de su estreno fue rechazado con violencia. Y si bien Stravinsky tenía razón al no esperarlo, también puede ser comprensible el disgusto de un público por demandarle, a despecho de su inteligencia, un esfuerzo extra al deleite del concierto cotidiano. Es muy probable, como ha sido siempre, que el público del estreno de la *Consagración* estuviera constituido en buena parte por una audiencia cuyo amor a la música tiene mucho de su amor por la moda. Y es también posible que se hubiera sentido incómodo por tener que aceptar una moda cuyo valor no era capaz de asir. Pero también es cierto que el divorcio entre el público y el autor —que a partir de este evento tendió a crecer a lo largo de todo el siglo— partiera en buena medida de la necesidad del compositor de ser comprendido en su subjetividad, a un grado tal que en muchas ocasiones excede la responsabilidad del público y sacrifica el deleite a favor de un muy cuestionable ideal artístico. En todo caso, para la *Consagración de la primavera* la separación duró poco. Ya en 1914, durante el estreno en París de la versión de concierto —según nos dice Stravinsky— el público la aplaudía de pie. Pero el precedente que sentó, fragilizó la actividad del con-

cierto —de la ejecución pública— como el punto de encuentro entre el público y el discurso de sus autores.

Después del cambio que estos tres grandes *ballets* generaron, junto con una serie de obras posteriores como *Las bodas* (1914-1917), o *La historia del soldado* (1918), Stravinsky dejó su lenguaje revolucionario y comenzó a escribir con una nueva forma de asimilar el pasado, en un estilo *neoclásico.* Este periodo abarca desde el ballet *Pulicinella* (1919) hasta la ópera *The Rake's Progress* (1951). Ya en Estados Unidos, tal vez por la influencia que entre los músicos tenía la escuela de Schönberg, Stravinsky trabaja con las herramientas de la *Segunda escuela de Viena* en obras como *Movimientos para piano y orquesta* (1959). Pero ninguna de estas obras tuvo la repercusión de su primer periodo y sobre todo de la *Consagración de la primavera,* y en más de un sentido todo este repertorio ha sido indiferente a un público que sigue maravillado con los primeros tres *ballets:*

> Ya no me siguen en el progreso de mi pensamiento musical. Aquello que me conmueve y deleita los deja indiferentes, y lo que sigue interesándoles no tiene atractivo para mí. En ese sentido, creo que hubo, en raras ocasiones, una comunión real de espíritu entre nosotros. Si alguna vez esto ocurrió —que hubiéramos gozado de las mismas cosas— y si todavía ocurre, dudo que haya sido por las mismas razones. No obstante, el arte postula comunión, y el artista tiene el imperativo de compartir la alegría y el gozo que él mismo experimenta.
>
> [...] Desgraciadamente, la comunión perfecta es rara, y entre más de la personalidad del autor se revela, más difícil es que la comunión se dé.
>
> [...] Yo no sacrificaré mis predilecciones y aspiraciones por las demandas de aquellos quienes, en su falta de visión, no se dan cuenta de que lo que me piden es simplemente caminar hacia atrás. Pero, por otro lado, sería un gran error el considerarme como partidario de la *zukunftmusik* —la música del futuro. Nada sería más ridículo. Yo no vivo ni en el pasado ni en el futuro. Yo estoy en el presente. No puedo saber qué es lo que el mañana traerá. Al presente es a lo que estoy comprometido a servir, y lo hago con la mayor lucidez.[33]

Stravinsky no podía volver hacia atrás para repetir lo que ya le había dado un éxito incuestionable. A su noble y leal entender, con toda la lucidez de la que era capaz, en 1913 con el escandaloso estreno llegó a un nuevo siglo musical, como el Gato de Alicia aconsejaba: caminando lo suficiente, y con él nosotros. Tal vez la *Consagración* siga siendo, después de cien años, el punto de límite que el público estuvo dispuesto a aceptar, y en la memoria de ese escándalo, agradecido por los muchos gozos que le ha procurado, sigue dispuesto a dejarse seducir por un nuevo límite.

EL DOKTOR FAUSTUS

> Había pasado del realismo al arte no representativo
> y al arte abstracto, ciertamente, pero no era
> una evolución del artista sino de la patología…
> evolucionaba hacia una profunda agnosia visual,
> en la que iban desapareciendo toda capacidad
> de representación e imaginación, todo sentido de
> lo concreto, todo sentido de la realidad. Aquella
> serie de cuadros era una exposición trágica,
> que no pertenecía al arte sino a la patología.
>
> Oliver W. Sacks, *El hombre que confundió*
> *a su mujer con un sombrero*

El camino por el que debió transitar Arnold Schönberg (1874-1951) no fue sencillo: las síntesis alcanzadas tanto por Mahler como por Strauss ya no eran posibles; no tuvo tampoco, a diferencia de Mussorgsky, Debussy, Bartók o Stravinsky, la facilidad de encontrar una vía alejándose del romanticismo alemán: él nació austriaco, y huir de la tradición germana resulta impensable. Al mismo tiempo, era innegable la necesidad de renovación frente al sistema de escritura que había gobernado la música los últimos trescientos años: la *tonalidad.* Así como el Fausto de Goethe clama, acorralado, su imposibilidad y demanda a Mefisto la más al-

ta de las bellezas, un nuevo Fausto vuelve a necesitar de una nueva belleza, a un también nuevo precio.

Su solución en lo técnico fue la que mayores consecuencias generó para la academia musical del siglo XX; sin embargo, el resultado de su trabajo tiene algo de impuesto, de necesaria solución estoica, que se aleja del natural contacto entre intérpretes, autores y público dentro de las salas de concierto. Pareciera haber perdido el son noble y armonioso de sana humanidad que la palabra genio supone. Thomas Mann plantea, en su novela *Doktor Faustus* (1947),[34] la constante presencia del elemento demoniaco en la radiante esfera de lo genial, y tanto en Goethe como en Mann, Fausto no puede sino aceptar el contrato que el maligno ofrece, atento a su doble consecuencia: la más alta experiencia y la condenación. El Fausto de Goethe —enclavado en el optimismo devocional del *romanticismo*— alcanza a ser salvado por el Coro Místico; Adrian Leverkün, que acepta en un escéptico siglo XX un nuevo pacto con Mefisto, se condena a través de su propia música.

La solución de Schönberg es por lo menos asombrosa. Admirador como lo era de Brahms y Wagner, asume la tarea de, haciendo la suma de la tradición *romántica* alemana, trascenderla con un nuevo lenguaje: la *atonalidad.*[35] La ruptura con el lenguaje *tonal* del estilo *clásico* era inevitable, desgastado como lo estaba ya por los límites que se había impuesto. A los ojos de Schönberg, la ampliación, ya sea por medios hedonistas —en el caso de Debussy— o populares —en el de Bartók—, es insuficiente. El primero carece de rigor y el segundo es una regresión a lo primitivo. También lo son la superposición de *disonancias* y la renovación *neoclásica* —como puede ser Stravinsky—, por artificial. Ya no hay retorno: hay que abolir la *tonalidad* como lenguaje e inventar uno nuevo. La *tonalidad* es, como discurso desarro-

llado en la tradición *clásica,* un sistema basado en la jerarquía entre notas a partir de una *fundamental,* que da nombre a la *tonalidad mayor* o *menor* Esta jerarquía permite organizar *disonancias* y *consonancias* para generar tensión y distensión. La *disonancia,* ese sonido perturbador y doloroso, no existía en este sistema por sí misma, sino por referencia a la *consonancia* y al orden dado por una *tonalidad.* Es decir, su expresión está condicionada y delimitada por la jerarquía *tonal.* La solución de Schönberg es, en ese sentido, simple: emancipar la *disonancia* de la subordinación que guarda frente a esta jerarquía. Cada *intervalo,* cada *acorde,* tiene un valor expresivo por sí mismo y no por un sistema *tonal* como marco de referencia.

Esta técnica es semejante al *expresionismo* en pintura, que no considera las texturas ni los colores en función de su representación objetiva, sino que, emancipados, liberados del cuadro figurativo, adquieren un valor por sí mismos capaz de expresar una emoción subjetiva. Esta nueva subjetividad se convierte en quien da orden a la obra, remplazando a la objetividad *tonal.* El pesimismo que alimenta este nuevo siglo encuentra su lenguaje en la subjetiva expresión de la emoción interior: dolor y deformidad disonante emancipada de la imagen objetiva.

> —Antiguo o nuevo, voy a decirte lo que yo entiendo por una escritura rigurosa. Entiendo la integración absoluta de todas las dimensiones musicales, su indiferencia recíproca gracias a una organización perfecta.
>
> —¿Ves tú una manera de conseguirlo?[36]

La idea *atonal* abre el lenguaje sonoro a una multitud de posibilidades. Schönberg comienza a explorarlas a partir de su segundo *cuarteto* Op.10 —con soprano— (1907-1908), obra que, aunque escrita bajo el sistema *tonal —fa sostenido mayor—*, en los últimos dos *movimientos* —donde participa la soprano— las disonancias se mueven con tal libertad que

su resolución no corresponde al movimiento obligado de una u otra *tonalidades.* Esta primera etapa de *atonalidad* libre —a la que pertenece también el *Erwartung* Op.17 (1909)— va a desarrollar una escuela a la que, por ser la continuación renovada de *La escuela de Viena,* se le denominará *Segunda escuela de Viena.* En ella encontramos, además de Schönberg, a dos de sus alumnos: Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935). Ya hacia 1920, esta escuela, al explorar las posibilidades y consecuencias que la disolución de la *tonalidad* suponen, genera tres conceptos que parten del mismo origen pero no son sinónimos: la *atonalidad,* el *dodecafonismo* y el *serialismo.*

La *atonalidad* es la negación de la *tonalidad,* que es la relación jerárquica entre sonidos y que en Occidente desarrolló, entre 1600 y 1900, un sistema de *modos* y *escalas* que dieron las leyes de la *armonía.* En cualquier caso, la *tonalidad* como fenómeno de atracción entre sonidos y su organización a partir de esta simpatía, no son exclusivos de Occidente ni de este periodo histórico

> Partiendo de ese punto se debería poder ir más lejos y con los doce peldaños del alfabeto temperado de los semitonos formar palabras muy largas, palabras de doce letras, combinaciones e interrelaciones determinadas por los doce semitonos; formaciones de series, de las cuales derivarán estrictamente la frase, el trozo entero; es más, toda una obra de movimientos múltiples... [37]

La solución moderna al antiguo problema de la *coma pitagórica,* que se dio a partir del *clave bien temperado* en el siglo XVIII, divide en doce *semitonos* iguales la distancia que hay entre una nota y su *octava.* La escala que resulta de escuchar *semitono* por *semitono* la llamamos *cromática.* El esquema *tonal* restringe el uso de estos doce *semitonos* y basa su principio en la escala *diatónica* —de la que parte cada *tonalidad*— que ocupa únicamente siete notas —las teclas blancas del piano, por ejemplo. El *dodecafonismo* de Schön-

berg es la escritura que emplea los doce *semitonos* sin la discriminación del sistema *tonal*

> Cada nota del conjunto melódico de la composición, melódica y armónicamente debería poder demostrar su filiación con aquella serie-tipo preestablecida. Ninguno de aquellos tonos tendría derecho a reaparecer antes que los demás hubiesen efectuado igualmente su aparición. Ninguno tendría derecho a presentarse, si no cumplía su función de motivo en la construcción general.[38]

Una nota que se repite, adquiere mayor atracción e importancia que las otras. Ya desde el canto gregoriano podemos ver la repetición de una nota como criterio para determinar el *modo* en el que un canto del antifonario era ejecutado. Al no existir la jerarquía entre sonidos que la moderna *tonalidad* o la antigua *modalidad* suponen, la reiteración de una nota se vuelve imposible. Bajo este principio de no dar preferencia a ningún grado de la escala, el *serialismo,* como la *Segunda escuela de Viena* lo establece, es la escritura a partir de una *serie* —que se consigue definiendo un orden para los doce sonidos de la escala *cromática*— donde ninguna nota se puede repetir hasta haber hecho sonar todas las notas de la *serie.*

> Ya no habría ni una nota libre. He aquí lo que yo llamo una escritura rigurosa.[39]

El problema de una ruptura como ésta es que el público pierde margen para entender y sentir deleite frente a la obra del autor. Escuchamos en los conciertos, pero no de forma pasiva somos intérpretes también y nuestra conciencia transita por la organización de la obra. Nadie entiende lo mismo, pero nuestra experiencia adquiere, por connaturalidad, la expresión de la obra para su propia expresión.

> Si por "entender" tú comprendes la percepción exacta de los medios por los cuales se obtiene el orden supremo y más riguroso, un orden análogo al de los sistemas estelares, un orden y una inmutabilidad cósmicos, no; no se

entenderá así. Pero el orden de que yo hablo se entenderá, o se entendería, y su percepción producirá un goce estético desconocido.[40]

No creo que Schönberg lo pensara diferente, pero la afirmación teórica que evolucionó en sus obras, desde el periodo de *atonalidad* libre hasta el establecimiento de la rigurosa escritura del *dodecafonismo serial,* se fue alejando paulatinamente del contacto con el público. Sus obras más programadas provienen del periodo *post-romántico,* anterior a la franca *atonalidad* como *Verklärte Nacht* Op.4 (1899) o los *Gurre-Lider* (1901-1911), o de la primera *atonalidad libre* como el *Pierrot lunaire* Op.21 (1912). A lo largo de toda su carrera, Arnold Schönberg sufrió esta separación sobre la doble naturaleza de su trabajo: el dominio de una rigurosísima técnica y la poesía convertida en obras que de ella puedan emanar. En un sentido estricto, esta dificultad es inherente a toda creación, y no ha sido diferente en ningún otro compositor. El problema está en la jerarquía que el elemento técnico debe tener en la obra de arte. Sin embargo, aun en una obra tan rigurosa, formal y canónica —incluso didáctica— como *El arte de la fuga* de Bach, la comunión entre inteligencia y poesía parece permanecer siempre intacta. Lo perturbador en el caso de Schönberg, es la dificultad que, desde hace cien años, hemos tenido para percibir y sorprendernos, al mismo tiempo, de un pensamiento disciplinado y su noble poética.

Hay algo de autoimposición en el camino que escogió Schönberg, de sacrificio no sólo de la anterior estética sino de lo habitual de su deleite. Semejante a la *sirenita* de Andersen —admirable metáfora en la novela de Thomas Mann, donde la pone de compañera de Leverkün—, quien por voluntad propia acepta una nueva forma con dos piernas —a costa de un gran dolor físico—, y renuncia a su natural cuerpo con cola de pescado, y sobre todo, a su antigua bella voz,

pareciera inevitable la autoinmolación de Schönberg a favor de la belleza y la inteligencia futuras. Pero, aunque desde mucho tiempo atrás la preocupación por el futuro de la obra de arte ganaba terreno frente a su cotidianidad, sin ésta la música tiende a enfermarse de modo endogámico.

El rechazo a la repetición de algún material cualquiera —que era el principio de toda forma musical— tiene por objeto conseguir un discurso cuya capacidad sintética le permita desarrollar ideas más profundas, y parte de asumir que el público no necesita que le expliquen conceptos, cuyo conocimiento previo le permite participar de la obra. Sin embargo, en la repetición no hay necesariamente un retraso frente a la posible profundidad del discurso, también hay placer y capacidad de resignificación

> Si recuerdo haber confesado que en mi música hay pocas repeticiones, o prácticamente ninguna, entonces Usted puede preguntar, con justicia, ¿por qué? Por qué hacerlo tan difícil para el que escucha; por qué no escribir cosas más fáciles para él, en el sentido que él necesita. Por qué decir solamente una vez cosas que son difíciles de percibir y recordar aun si fueran repetidas varias veces, haciendo que perdamos el hilo y la posibilidad de entender lo que viene después. A esto sólo puedo responder: "Soy incapaz de hacerlo de otro modo, y no funciona de otro modo".
>
> Debo decir que yo no escogí escribir así, está en mi naturaleza y sería un alivio sentir que soy capaz de hacerlo de otra forma.
>
> En el ejército, un oficial superior una vez me dijo: "Así que es usted el famoso Schönberg". "A la orden, Señor", contesté, "nadie quería serlo, y alguien tenía que ser, así que me permití ser".
>
> ¿Qué tan lejos se puede llegar, tratando de discutir una casa, si se tiene primero que explicar qué es lo que es y a qué se parece? Si decimos: cuatro paredes verticales con ventanas, puertas y un techo encima ¿debemos explicar qué son las paredes, ventanas, puertas y techo? Cuando hablamos de una casa, cualquiera tiene en mente sus rasgos más importantes. Si alguien tiene algo más que decir, puede asumir que el escucha tiene siempre presente la imagen de una casa.[41]

Es posible que Schönberg, honestamente, haya rechazado la tentación de cualquier facilidad y, presa del rigor, su con-

ciencia no haya podido ya aceptar ninguna convención anterior. Tentación devorada por otra, la de un rigor sin fin, sospechosa de lo agradable y placentero:

> Él—…Han terminado las convenciones que tenían fuerza de ley, y hacían posible la libertad y la diversión.
>
> Yo— Se podría saber eso y, sin embargo, admitir de nuevo esas convenciones más allá de toda crítica. Se podría elevar la diversión jugando con formas de las cuales se sabe que han desaparecido toda vida.
>
> Él— Ya sé, ya sé. La parodia. Sería alegre si no fuese demasiado lúgubre con su nihilismo aristocrático. ¿Esperas de trucos semejantes mucho placer y grandeza?
>
> Yo (colérico)— No.[42]

A diferencia de su maestro, Alban Berg pareció haber percibido la reforma teórica de la *Segunda escuela de Viena* como un medio de renovación, no como un fin. El rigor no puede ser un objetivo, ni es posible ignorar todas las convenciones pasadas porque en ellas está también la herencia que forma parte del patrimonio común, punto de contacto entre los creadores y el público. Su *concierto* para violín *A la memoria de un ángel* (1935),[43] es una obra *dodecafónica* y *serial* que suscita una sensación *tonal.* En el segundo movimiento podemos encontrar la evocación al *Es ist genug so nimm, Herr, meinen Geist* (Es suficiente, sea pues Señor, toma mi espíritu), coral que Bach ocupa para su cantata BWV 60. Berg se hace parte de su tradición y elige el coral ideal para recrear su lenguaje musical a través de la figura de Bach: la primera frase del BWV 60, la que dice *Est is genug,* es, en la voz de la soprano, una escala de tonos enteros, que enuncia un *tritono* y su tensión disonante, ascenso que imita Berg con las últimas cuatro notas que plantea el violín como *serie* en el primer movimiento del concierto.

Pero la influencia sobre las generaciones futuras, que adoptarán esta forma de escritura, no viene de la figura de Berg, sino de la de Webern, quien tendrá una actitud más

radical, incluso que Schönberg, sobre la condensación y el rigor. Tanto en su música de cámara, cuya dotación reducida tradicionalmente ha demandado un lenguaje esencial —*Seis Bagatelas* para cuarteto de cuerdas Op.9 (1913)—, como en lo abundante de la música sinfónica —*Variaciones para orquesta* Op.30 (1940)—, Webern hace un decantado ejercicio de *la integración absoluta de todas las dimensiones musicales y su indiferencia recíproca gracias a una organización perfecta.* Obras que, a diferencia de la tradición *romántica,* que buscaba la expansión del largo aliento, contraen su extensión a lo indispensable. Una manera de entender estos discursos es escuchar la transcripción que en este sistema adquiere una música anterior, una obra conocida cuyo lenguaje nos resulta familiar. En la orquestación que Webern hace del *ricercare a 6* de la *Ofrenda musical* BWV 1079 de Bach —donde cada voz se fragmenta y reparte entre diferentes instrumentos, de modo que las líneas melódicas se cantan en la suma de pequeños segmentos tímbricos—, el contrapunto canónico de Bach —que siempre demanda de nuestra atención la reorganización de su escritura en nuestra cabeza— es una puerta para descubrir, a través de la organización de su melodía fraccionaria, nuestra capacidad de hacer lo mismo con la música de Webern.

Toda obra apela a un mínimo de cultura anterior por parte de la audiencia. Desplazar el límite de este conocimiento previo a la subjetividad del autor —así sea ésta una técnica depurada—, supone el peligro de una anticipada aceptación. El compositor demanda una devoción por lo incuestionable de su universo interior. Lo que en el periodo *clásico,* con las ediciones, supuso un incremento en las indicaciones del autor sobre la ejecución de su obra, y en el *romántico* se exacerbó a través de la figura del genio, en el siglo XX ha llegado, por medio de la dificultad, a la objetiva e inamovible ex-

presión de la subjetividad del autor. La obra que anteriormente ganaba independencia —incluso instrumental— al salir de sus manos, una autonomía de la que gozaban intérpretes y escuchas, tiene ahora una recreación acotada que limita sus destinos: deja de ser el espacio común entre los autores, el público y los intérpretes, para ser sólo el espejo de lo particular del compositor. Esto dejó un repertorio lleno de una árida sensibilidad, cuyo valor radica en la dificultad.

Hay, todavía, poca distancia crítica para valorar el peso histórico de la *Segunda escuela de Viena.* Sin embargo, podemos decir que a lo largo del siglo XX, su técnica de escritura fue la de mayor influencia en la academia musical de Occidente y que su repertorio es, de modo general, el menos programado. Si la sordera que aisló a Beethoven le permitió crear un universo desde su subjetividad, hacia donde todo el siglo XIX se encaminó, podemos decir que la técnica separó a Schönberg de sus contemporáneos, donde exiliado de la cotidianeidad, el modelo de compositor por él generado escribe encerrado en su propia cabeza.

Si consideramos la sordera de Beethoven una enfermedad, entonces no es del todo absurdo imaginar, como lo hace Thomas Mann, que la inspiración fáustica, el regalo de genialidad de Mefisto, pudo haber sido adquirido como una enfermedad que se cultiva solamente en él. Una infección venérea que llega hasta el cerebro y deforma la realidad. Una evolución, sin retroceso, de un inspirado proceso degenerativo:

> Porque suele haber una lucha y a veces, aun más interesante, una convivencia entre las fuerzas de la patología y las de la creación. Quizá en su periodo cubista pudieran haberse dado una evolución artística y patológica al mismo tiempo, confabuladas para crear formas originales; ya que, si bien podía ir perdiendo la capacidad para lo concreto, iba ganándola en lo abstracto, adquiriendo una mayor sensibilidad hacia todos los elementos estructurales,

líneas límites, contornos: una capacidad casi picassiana para ver, y representar también, esas organizaciones abstractas incrustadas, y normalmente perdidas, en lo concreto. Aunque en los últimos cuadros sólo hubiese, en mi opinión, agnosia y caos.[44]

Nunca se sabe cuál es un periodo razonable para entender y asimilar una nueva técnica. Han pasado ya cien años desde las primeras obras de *atonalidad* libre de Schönberg y parece seguir siendo difícil descifrar la voluntad de su belleza encerrada. Fausto del nuevo siglo, Arnold Schönberg recibió, en medio de la desesperación de un arte, una nueva inteligencia musical para el futuro. Pero en este caso técnica y destino van de la mano. Como con cualquier repertorio, cada vez que volvemos frente a él podemos cuestionar nuestra capacidad de entenderlo y significarlo, recordando las palabras de la señora Schweigestill cuando Adrian Leverkün, abandonado completamente, caía como fulminado:

> […] Pero una comprensión verdaderamente humana, créanme, basta para todo.[45]

EL CARACOL HÚNGARO

> En él, si mal no me acuerdo,
> me parece que decía
> que es una línea espiral,
> no un círculo, la Armonía;
> y por razón de su forma
> revuelta sobre sí misma
> lo intitulé Caracol,
> porque esa revuelta hacía.
>
> SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ,
> *Romance a la Condesa de Paredes*

> Mi desarrollo artístico es como una espiral: a un nivel cada vez más alto, resuelvo, con mayor perfección, los mismos problemas esenciales.
>
> BÉLA BARTÓK

Béla Bartók (1881-1945) no gozó de la celebridad que París y el escándalo dieron a Stravinsky, ni del prestigio académico que el nuevo sistema generado por Schönberg y la *Segunda escuela de Viena* se arrogó. Sin embargo, si en algún lado el nacionalismo representó la evolución del discurso para el siglo XX, fue en su trabajo sistemático —pionero de la etnomusicología—, con el que metódicamente recorrió los muy diversos rincones que constituyen las regiones que se identificaban con la nación húngara, punto de encuentro entre Oriente y Occidente.

Con él, también, la técnica de escritura adquiere un aliento renovado en la ampliación, tanto de las relaciones tonales como de la estructura formal. Bartók, de un temperamento irreductible, no se permite ninguna de las posibles facilidades que el discurso nacionalista o el estrictamente técnico ofrecen, y quizá por ello es que su lenguaje, tanto en uno como en otro terrenos, es el más representativo de todo el siglo XX.

Su nacionalismo, su recuperación de la cultura popular —esa que rechaza lo académico—, está hecho desde el más académico de los rigores y disciplinas. Su quehacer como musicólogo, con los nuevos medios tecnológicos —como la grabación, impronta también de su siglo—, es un paso adelante sobre las ideas de los *cinco rusos,* que le permite incorporar a su lenguaje los elementos nacionales sin que sean una mera cita folklórica, de una textura fácil y un color exótico, sino que asimila las voces *pre-tonales* que subsistían en la música popular.

Este afán nacionalista es lógico: toda su vida transcurre dentro de conflictos y renovaciones que se dan en la definición del pueblo húngaro como nación, en medio de la reconfiguración que las dos guerras mundiales hicieron de Europa. Espacio que pelea por su independencia, Hungría

contiene una variedad de etnias en su interior que lo hacen, por un lado, difícil de definir con claridad y, por el otro, un muy rico resultado de sincretismos y mestizajes sonoros que da a Bartók una materia viva para trabajar. De este modo, al mismo tiempo y por vías distintas a las de Stravinsky, Bartók consigue una síntesis de las ideas de Mussorgsky y Debussy. No es la abolición del sistema *tonal,* sino su ampliación recuperando *escalas, acordes* y relaciones olvidadas, o reinventándolas, como lo hizo Debussy:

> Debussy restauró el sentido de los acordes para todos los músicos; esto tiene la misma importancia que Beethoven, quien nos ha revelado el desarrollo de las formas, y que Bach, quien nos ha, definitivamente, introducido a la trascendencia del contrapunto.[46]

Melodías *pentatónicas* y ritmos poco frecuentes en la tradición *clásica* están esparcidos en el material al que Bartók tiene acceso en su investigación. El hallazgo de la *Consagración* de Stravinsky, ese aire primitivo que permite la universalidad y la identidad de cualquier pueblo, lo encuentra Bartók también, al reflejar en sus obras los elementos comunes que todas las músicas populares tienen en su origen, no sólo en Occidente.

Una de las aportaciones de Bartók al contrapunto es exacerbar su naturaleza de oposición rítmica entre dos voces. Si en el *arte de la fuga* Bach muestra como recurso elemental del contrapunto la alteración del ritmo,[47] en la obra de Bartók esta oposición contiene la alteración, el desplazamiento y los acentos que las danzas populares ofrecen.

El equilibrio que para el periodo *clásico* representó la *forma sonata,* con su balance entre *exposición-desarrollo-reexposición* que con Beethoven adquirió una expansión, donde al mismo tiempo que se mantenía la coherencia formal de la obra se diversificaba su rango expresivo, en Bartók, dentro de la crisis que para toda forma estructural *clásica* represen-

tó el final del *romanticismo,* se recrea en una nueva concepción de proporción que parte de la *sección áurea:*

El método de Bartók, en su construcción formal y armónica, está muy conectado con la ley de la sección áurea. Este elemento formal es, al menos, tan significativo en la música de Bartók, como para el estilo clásico vienés son las frases musicales escritas en ciclos de compases de 2+2, 4+4, 8+8, o la secuencia de armónicos en su armonía.

A modo de ejemplo, tomemos el primer movimiento de la Sonata para dos pianos y percusión. El movimiento contiene 443 compases, luego entonces, su sección áurea –siguiendo la fórmula antes descrita- es 443 x 0.618, i.e. 274, lo que nos indica el centro de gravedad del movimiento: la reexposición comienza, justamente, en el compás 274. [48]

Estableciendo relaciones tanto en la altura de las notas como en su duración, en sus acordes o la extensión y la estructura de sus movimientos, Bartók consigue el largo aliento —objetivo del desarrollo histórico de la *forma sonata* — y, a través de él, en un discurso orgánico, un nuevo rango de intensidad.

El trabajo de recolección de una historia musical popular le deja la sensación de que el camino de la abolición de la *tonalidad* en general —no sólo de la particular del estilo *clásico*— es imposible. Somos *tonales* en un sentido mucho más amplio que el de las escalas *mayor* y *menor,* en un sentido natural, de frecuencias, de amplitud y proporción. Uno de los valores de este trabajo etnomusicológico es el revelar las relaciones entre sonidos que en toda tradición —clásica o popular— se han ido asentando, por la aceptación que supone el reconocimiento de un orden natural y por el paulatino desarrollo que este orden tiene en una determinada cultura. A diferencia de Schönberg, Bartók no anula la idea jerárquica de las relaciones del sistema *tonal,* sino que la amplía por medio de su *sistema axial.*

Visto históricamente, el sistema axial refleja la antigua lucha entre los principios de la tonalidad y la equidistancia, con el gradual ascenso de lo que después resultará en un tratamiento equitativo para las doce notas cromáti-

cas. Si tuviéramos que trazar una línea entre el tratamiento de los doce tonos de Bartók y el Zwölftonmusik de Schönberg, diría que Schönberg aniquila y disuelve la tonalidad mientras que Bartók incorpora los principios del pensamiento armónico en una perfecta síntesis. Penetrar en el genio creativo de Bartók es descubrir las afinidades naturales y las posibilidades intrínsecas inherentes en el material musical.[48b]

El posible movimiento entre *tonalidades* —la *modulación,* que a partir del *barroco* fue el gran recurso del nuevo temperamento, rigurosamente acotada por el estilo *clásico*—, se diversifica a partir de este sistema en una variedad de sentidos en que aparecen nuevos destinos para el trazo musical.

Todas estas aportaciones en el discurso no están de modo explícito, ni su conocimiento es requisito previo para la audición de ninguna de sus obras. Probablemente su mayor aportación a la música del siglo XX sea, en medio de una crisis que separa a los creadores del público, mantener la actividad musical con una natural cotidianeidad, porque para escuchar la música de Bartók no se necesita ser húngaro, ni conocer la teoría de los *sistemas axiales,* la *sección áurea* o la serie de Fibonacci. Su música, por demás exigente de nuestra inteligencia como escuchas, no se complace en la facilidad de un folklore ni en la de la erudición, sino que alcanza una totalidad donde ofrece, a una audición desinformada pero atenta, una entidad artística plena con unidad y sentido, del mismo modo que al especialista que reconoce cada rincón de la obra.

El recuento de su catálogo es el del avance del siglo. Bartók es un autor en constante evolución y, tal vez por ello, en él no sólo vemos el desarrollo de un discurso, sino también los esfuerzos contemporáneos en obras cuyas búsquedas y logros son afines. Así, en el *Allegro barbaro* (1911) descubrimos la misma reinvención del piano que en los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, o la violencia rítmica y primitiva de la *Consagración* de Stravinsky. También de 1911,

El Castillo de Barba Azul Op.11, *ópera* de una prosodia musical en un continuo diálogo entre Barba Azul y su última mujer, Judith, es un equivalente húngaro al francés *Pélléas* de Debussy. *El mandarín milagroso* Op.19 (1919) es una *pantomima-ballet* que, a semejanza de la *Consagración,* tuvo su escándalo y ha sido punto de encuentro de coreógrafos como Strohbach, Milloss, Petit o Béjart.

Sus ciclos de *conciertos* y *cuartetos,* presentes a lo largo de toda su vida productiva, representan la afirmación de estas formas dentro del siglo XX. Los seis *cuartetos* son un relevo de la *gran fuga* Op.133 de Beethoven —que finalmente alcanzó el futuro que su autor le destinaba. La distancia que hay entre los dos *conciertos* de violín, en cuanto a su madurez y lirismo, es semejante a la que hay entre los dos *conciertos* de Brahms para piano. El primero, dedicado a la violinista Stefi Geyer —y que estuvo oculto por medio siglo, desde su escritura en 1908 hasta su estreno en 1958—, contiene, en el primer *movimiento,* la devoción de una joven declaración de amor; el segundo *concierto* (1938), dedicado al violinista Zoltan Székely, es una traducción en este instrumento —voz de la tradición popular húngara— de todos los recursos de su trabajo musicológico.

De igual manera que Ravel dio nuevas dificultades y vías expresivas al piano como solista de una orquesta, así Bartók construye un nuevo tipo de virtuoso que demanda la amplitud de su técnica y resistencia, al explorar los recursos de este instrumento como instrumento de percusión. *El concierto para orquesta* (1943) eleva el nivel de ejecución de la orquesta moderna al dar a cada instrumento la función de un solista. Tal vez un buen ejemplo de obra maestra sea *La música para cuerdas, percusión y celesta* (1936), pues contiene todos los logros de su escritura: el contrapunto de la *fuga* del primer *movimiento;* la dinámica instrumental del segun-

do *movimiento* —de una dotación de por sí audaz y afortunada— que destaca la belleza del espacio en la ejecución sonora, y que nos recuerda por qué escuchamos con dos oídos al adelantarse a las búsquedas de las grabaciones en estéreo; el *adagio* del tercer *movimiento,* exploración de sonoridades de las cuerdas sobre las resonancias de la percusión; o la *modalidad* popular y antigua del último *movimiento.* Desarrollo artístico en espiral que resuelve a un nivel cada vez más alto los mismos problemas esenciales.

La evolución del discurso de Stravinsky a lo largo de sus años productivos no fue muy consistente con la revolución que causaron sus primeros *ballets;* la de Schönberg se autoexilió del público y perdió su punto de referencia cotidiano. La irreductible congruencia de Bartók le permitió desarrollar un catálogo más amplio en formas y recursos, consistente a lo largo de toda su vida creativa, y sobre todo con una mayor interacción con sus interlocutores del siglo XX. Si bien es cierto que para las historias de la música Stravinsky y la *Segunda escuela de Viena* representan las vías de evolución, es también cierto que en el repertorio de Bartók es donde este siglo tiene sus reflejos más ricos y completos, y es, a lo largo de toda su extensión —a diferencia de Stravinsky o Schönberg—, el punto de encuentro, en la ascendente espiral de un siglo, entre escuchas e intérpretes.

JUEGO Y TEORÍA DEL DUENDE

Y apenas cabe en la mano.
pero que penetra frío
por las carnes asombradas
y allí se para, en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.

FEDERICO GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*

Tienen en lo más blanco huevecillos de muerte
(diminutos madroños de arsénico invisible),
que secan y destruyen el nervio de luz pura
por donde el alma filtra lección de beso y ala.

FEDERICO GARCÍA LORCA,
Oda al santísimo sacramento del altar

En 1933 Federico García Lorca redacta una conferencia sobre la inspiración en el arte de todas las cosas. No la define, pero alcanza a darle una figura que establece su presencia y a distinguirla de otras que también la encarnan. Una figura en la que ofrece una sencilla lección del espíritu oculto de España: el duende.

> En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz… Y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su Nocturno del Generalife, esta espléndida frase: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”. Y no hay verdad más grande.
>
> Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”.[49]

El duende, definición de una antigua sensibilidad que está en la raíz del arte, separa a esta fuerza creadora de las que tradicionalmente Occidente ha asociado con la inspiración. Y no es que España sea la única capaz del duende, de la lucha por las cosas esenciales, sino que al nombrarlo y reconocerlo, al estar siempre atento a su llegada, este pueblo suele demandarlo constantemente y no permite que el artificio de la técnica o el juego de un razonamiento remplace a este poder.

España tiene una profunda relación con las antiguas tradiciones, con la creación en el acto, con los ritos sacrifícales

tan denostados por la ilustración, y es en ese sentido que la distinción se vuelve importante, porque marca un rasgo cultural de altísimo valor en aquello que, en los últimos dos siglos, Europa sólo había visto como barbarie.

> Todo hombre, todo artista llamará Nietzsche, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con un duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esa distinción fundamental para la raíz de la obra.[50]

Y es preciso hacer la distinción porque la distancia, que en el camino de progreso indefinido, la razón filosófica hacía al modernizar la antigüedad clásica, alejaba el Parnaso y lo volvía morada tan simbólica del poeta como inhabitable. Sobre todo, y quizás lo más grave, es que convierte a la inspiración en algo exterior a la posibilidad humana, frente a la que el hombre ya no tiene nada que hacer. Un ángel como el que peleó con Jacob en sueños es inaceptable para esta modernidad que, frente a una contienda así, hace análisis freudiano y vuelve la lucha con Dios una patología de diván. No obstante, "[…] que los dioses aparezcan estuvo ligado siempre con la acción del sacrificio",[51] y en el arte no es diferente. Occidente, al rechazar esta idea, buscó para sus formas de relación con lo divino una medida razonable, imágenes apacibles donde las bellezas están ya dadas.

En ese juego, el arte puede ser una hermosa recitación de una revelación que del cielo cae o del dictado, pero estos signos exteriores no pueden ser la creación, no se instalan en el momento definitivo, no se anuncian en un vértice de un riesgo mortal donde cada decisión, cada paso y aliento responde a una inquietud única e irrepetible: *La verdadera lucha es con el duende:*

> Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas (Hesíodo aprendió de ellas). Pan de oro o pliegue de túnicas, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre.[52]

> Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. [53]

El duende lorquiano, cuerpo vivo de las artes escénicas, con su voz de fragilidad temporal, tiene el crudo lenguaje de una tradición irreductible que no se deja sorprender por otra cosa que el milagro de un bautismo o una epifanía de la renovación. Y esta concepción permanecía intacta en las formas populares de España, esas que tanta fascinación ejercían en los franceses y de las que hacían burdas caricaturas en su intento por poseerlas. La sensualidad de la danza y la música andaluces fueron objeto de una evocación por medio de citas vulgares, adornadas con groseros artificios orquestales. Muchos de los autores franceses —y algunos españoles también— que se sintieron atraídos por esta fuerza no sólo no tenían duende, sino que tampoco estaban dispuestos a despertarlo y luchar con él, de modo que su excursión en el folklore español no fue otra cosa que una aventura turística o una ocasional visita al permisivo ambiente de un burdel. Pero en España una generación de artistas de enorme intuición y lucidez, encontró en esta tradición la frescura de un lenguaje nuevo.

Probablemente cuando Felipe Pedrell (1841-1922) buscaba la renovación de la música española a través de un nacionalismo no estuviera pensando exactamente en la idea del duende, sino más bien en Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808) y la inteligente ironía de su *Don Lazarillo Vizcardi,* que busca de modo razonable los caminos del pensamiento moderno y repudia cualquier lastre que impida su marcha. No obstante, lo que consiguió Pedrell, a través de las generaciones de músicos que pasaron por su influencia, va más allá de instalar en el aparato crítico ilustrado las tra-

diciones que dan identidad a los españoles; al contrario, el camino del nacionalismo español es el de hacer que la academia pueda renovarse en las formas excéntricas de la tradición española. Un bautizo que ya en Mussorgsky había dejado logrados hallazgos y que en la generación de Debussy y Albéniz abre el camino para el piano.

Isaac Albéniz (1860-1909), catalán nacido en Gerona, fue un niño prodigio como pianista, que desarrolló una carrera fantástica en uno y otro lados del mar. Los apuntes biográficos de Albéniz son difíciles por la propia naturaleza de este autor, que iba dejando generosamente por los muchos domicilios por donde transitó, música de una verdad irrefutable y anécdotas algo menos veraces. Si todo lo que se dice de él es cierto, hay suficiente material para alimentar una vida que se ajusta, en un tono francamente romántico, a la del virtuoso pasional, modelo engendrado por Liszt. Si fuera cierto sólo la mitad, entonces no dejaríamos de sorprendernos por el constante contacto que tuvo con los grandes centros musicales y los maestros, incluido el propio Pedrell, pasando por diversos conservatorios europeos, amén de sus distintos periodos en ciudades como Madrid, La Habana, Budapest, Londres, Bruselas y París. Pero si nada de lo que se dice de él fuera cierto, entonces tenemos su catálogo, que tampoco fue objeto de un estudio claramente sistemático sino hace relativamente poco.[54]

Sin embargo, en él hay suficiente material para describir al virtuoso con aquel poder misterioso que todos sienten y que nadie explica, al músico cosmopolita relacionado con las búsquedas de su tiempo y al creador que va derrochando música a fuerza de riqueza inventiva y abundante inspiración. Especialmente en los cuatro libros de *Iberia* (1905-1908), Albéniz llega al final de su vida a la misma resignificación del piano que Debussy con una musicalidad diferen-

te, llena del espíritu que en Andalucía encuentra el cuerpo de Dios en el arte. El *Corpus Christi en Sevilla* del primer libro de *Iberia,* representa el azorado testimonio de un pueblo que ve cobrar forma a una divinidad.

> En cambio, el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo.[55]

Catalán también, pero de Lérida, aunque pasa parte de su infancia en las Islas Canarias, Enrique Granados (1867-1916) estudia piano en el Conservatorio de Barcelona y composición con Pedrell. En 1887 hace una estancia en París, donde se encuentra con la generación de Fauré, Saint Saéns, Dukas, Debussy y Ravel. Regresa a España a desarrollar una actividad como pianista, maestro y compositor. Es en esta madurez que escribe la suite para piano *Goyescas* (1911-1912).

> Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un tópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún.[56]

No es absurdo que vea en Francisco Goya y Lucientes (1748-1828) una referencia ineludible del genio español. Pintor sordo que vivió la sangrienta invasión francesa y que era capaz de pintar lo mismo retratos de la grotesca aristocracia que el esperpéntico espectáculo de *El aquelarre* (1821-1823). Es, ciertamente, la obra de Goya la que expresa la lucha y resistencia, *el triunfo popular de la muerte española,* la fragilidad humana de *Saturno devorando a sus hijos* (1819-1823), tiempo que consume inevitablemente. Y en esta lucha de reinvención del tiempo, de *formas que nacen de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto,* es que Granados hace sus *Goyescas* (1911-1912), que tienen en el centro al amor y la muerte.

> La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales.[57]

Es en este trazo, que va de lo galante a lo amoroso y al desconsuelo, que la *suite* para piano de Granados se construye. Mezcla de danza y canto, de requiebro y queja, los seis movimientos de esta obra se convierten, en 1915, en una *ópera* en tres actos, con el libreto de Fernando Periquet y Zuaznábar que, sin importar lo convencional de su anécdota, vuelve a poner en el centro de su expresividad el azoro por la muerte, que prematuramente le llegó a Granados cuando, en 1916, de regreso del estreno de *Goyescas* en Nueva York, al ser torpedeado el barco en que viajaba, se perdió en la mar amarga.

> La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.[58]

Hay una mezcla de voluptuosidad y vocación religiosa en Manuel de Falla (1876-1946), de una no evidente conciliación. Nacido en Cádiz, pero hijo favorito de Granada, Falla recibe su formación como pianista de José Tragó (1857-1934) en el Conservatorio de Madrid y también, bajo la influencia de Pedrell, asocia su trabajo con la definición de los elementos de identidad nacional. En 1907 hace una residencia en París de la que sin duda saca provecho al establecer un productivo intercambio de nociones y hallazgos con sus nuevos interlocutores, en la efervescencia de un periodo de cambio estético y en el probablemente más revolucionado centro musical de su tiempo. Al regresar a España con la Primera Guerra Mundial ya tiene la madurez y las herramientas de un lenguaje que muestra como parte fundamen-

tal de su discurso un interés por lo español más allá de los arquetipos convencionales. Por su obra desfilan los cancioneros medievales, las luces del Siglo de Oro, el mestizaje árabe y las canciones populares. Una manera de entender esta diversidad está en reconocer la doble naturaleza que en su catálogo cobraron ciertas formas. De sus dos *óperas,* una se desarrolla en el ámbito del cante flamenco granadino: *La vida breve* (1904), y la otra, *El retablo del Maese Pedro* (1919-1922), es una recreación de un capítulo del *Quijote* de Cervantes.

Por la misma época y dentro del mismo ambiente andaluz, Falla escribe dos *ballets,* pero el primero, *El sombrero de tres picos* (1912-1919), es una recreación de la España del XVIII, basada en la novela de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), y el otro, *El amor brujo* (1915), fue en principio una gitanería para orquesta de cámara y cantaora, con la carga sensual y el misterio que rodea a los gitanos, para convertirse después en una obra para orquesta sinfónica y mezzo-soprano. Su *Noches en los jardines de España* (1915) es básicamente un concierto para piano, en torno al ambiente —árabe y gitano— meridional andaluz. El *Concierto para clavecín (o piano), flauta, clarinete, oboe, violín y violonchelo* (1923-1926) es de nuevo una evocación pasada, en donde suena tanto más moderno cuantos más instrumentos y recursos sonoros arcaicos usa. Una constante doble naturaleza, sensible y divina, que se desborda en ambos sentidos y que habita en todo su repertorio. Doble naturaleza resuelta con claridad en su música, pero con menos claridad en él mismo.

Estas cualidades de la corporalidad sensible y el atemporal divino están presentes en toda la mística española del Siglo de Oro, y tienen, en la tradición católica, su punto culminante en el santísimo sacramento, divinidad que adquiere

y se aprisiona en un cuerpo. En un espíritu profundamente religioso y andaluz como el de Falla es natural esta convivencia, pero asumir las consecuencias no lo es tanto. Tal vez Lorca lo entendió mejor, y este alumno, colaborador y amigo del maestro, escribe y le dedica *La oda al Santísimo sacramento del altar,* donde compara tiernamente a la hostia consagrada con el corazón de rana *que los médicos ponen en un frasco de vidrio, palpitante y desnudo como un niño que corre, panderito de harina para el recién nacido, brisa y materia juntas en expresión exacta.* Probablemente Falla no pudo soportarlo, y distanció su amistad de la del poeta. Y sin embargo, Lorca tenía razón al ofrecer a su amigo todas estas metáforas que él convertía en música. Tal vez su obra más popular siga siendo *El amor brujo,* este *ballet* que no necesita de ligeras bailarinas ni de bailarines con la cintura de una gavilla de trigo, sino de cuerpos heridos por el duende y de una voz que se desgarra buscando no formas sino tuétano de formas:

> Hace años, en un concurso de baile de Jerez de la Frontera se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachas con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo; pero en la reunión de musas y de ángeles que había allí, bellezas de forma y bellezas de sonrisa, tenía que ganar y ganó aquel duende moribundo que arrastraba por el suelo sus alas de cuchillos oxidados.[59]

De estos tres compositores, Manuel de Falla fue el único al que le tocó ver destruidos esta brillante generación y este momento histórico en el que España se reconocía en sus muchos rostros, y a partir de ellos hizo la más alta ciencia, poesía, literatura y música. Se exilió en Argentina y ahí, en Alta Gracia, Córdoba, murió en 1946. La guerra civil, que fue de 1936 a 1939, la ganaron no los partidarios del ángel o la musa o el duende, sino aquellos que tienen, por eso no lloran, de plomo las calaveras.

> En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la muerte y su contemplación silenciosa son familiares a los españoles… En el mundo, solamente México puede cogerse de la mano con mi país.[60]

Bien es cierto que México se hermana, al contemplar a sus muertos, con los antiguos ritos ibéricos, y que nuestras tradiciones son vistas, incluso en la España de hoy, como incomprensibles manifestaciones de un pasado incivilizado que no alcanzamos a trascender o a desechar. Pero ahí está el hecho de que la figura de la inspiración que nace de las entrañas y el sacrificio, por la que heredamos la fama de salvajes, ha dado manifestaciones culturales que, prescindiendo de la razón ilustrada, alcanzan el más alto sentido de revelación y belleza. México y, en general, la América hispánica comparten la imagen de barbarie que el siglo XIX descargó sobre lo que quedaba del Imperio español; sin embargo, en la revisión que la figura del duende libera de los atavismos que en la convencional concepción de nuestra historia musical tienden a censurar a sus figuras, definiéndolas como un esfuerzo meritorio en relación a un nivel cultural inferior, podemos encontrar músicos que desmienten este prejuicio. Músicos que trabajaron con formas como la *contradanza,* la *música de salón* y el *choro,* resultado de una mezcla entre la tradición académica y su cotidiana reinvención en diferentes ámbitos, formas fundidas en un anhelo superior a sus expresiones visibles. Y así, a los tres autores tomados podemos oponer otros tres americanos, contemporáneos de cada uno y cuya trayectoria traza, por caminos semejantes, repertorios de un valor fresco, con una mar de distancia.

Ignacio Cervantes (1847-1905) nace antes que Albéniz pero comparte con él el virtuosismo del piano y a Antoine Françoise Marmontel (1816-1898) como maestro en el Conservatorio de París. Formado primero en Cuba por Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), viaja a Europa a continuar su aprendizaje. Según nos dice Alejo Carpentier, en Francia comparte la pantagruélica mesa de Rossini, que lo apreciaba, y si no compitió por el Prix de Rome fue porque no lo dejaron, por ser extranjero, pero no parece haberse sentido intimidado frente a los compositores franceses. Su labor al regresar a Cuba fue actualizar y dar cauce a un movimiento musical que siempre ha sido abundante. Dos veces salió exiliado durante las guerras que en la segunda parte del siglo XIX se hicieron buscando la independencia en Cuba. La primera fue rumbo a Estados Unidos, al ser acusado de dar el dinero de sus conciertos a la causa rebelde, y en la segunda emigró al México de Porfirio Díaz, que mucho apreció su talento, para finalmente regresar a la isla en 1900. Su obra no se limita a la música de piano, pero al igual que Albéniz, en ella traduce una tradición de mestizaje que viene madurando durante muchos años, en especial la *contradanza:*

> En su época, la contradanza se encontraba al final de una evolución de tipo rítmico melódico —ritmo negro, melodía europea— que había durado más de ochenta años… Cervantes podía establecer, pues, una *summa* de la contradanza, sin tener que pensar ya en el folklore que la había alimentado en sus primeros tiempos, tropicalizando el modelo original europeo.[61]

Pianista virtuoso también, el mexicano Ricardo Castro (1864-1907), alumno de Julio Ituarte (1845-1905) y Melesio Morales (1839-1908) en el Conservatorio Nacional, autor de una obra ambiciosa en formas, comparte con Granados una trágica muerte temprana y sorpresiva en un momento de plenitud, cuando acababa de regresar de una residencia en Europa y de asumir la dirección del Conservatorio Nacional. Si es verdad que, dos días antes de su deceso, sentado

en la cabecera de una comida entre amigos, había declarado sin reserva: "Yo no espero morirme, me siento sano y fuerte",[62] es cuando menos doloroso imaginar lo que hubiera podido forjar, lo mismo en las instituciones de enseñanza y divulgación, que en una obra cuyo lenguaje había llegado ya a una madurez y al dominio de sus recursos. Sin embargo, en el catálogo que nos ha dejado —y del que hay mucho por descubrir— entre su *ópera,* sus dos *conciertos* —para chelo y piano—, sus *sinfonías,* la orquestación que hizo de la *Zulema* de Elorduy, y algunas piezas de *música de cámara,* queda suficiente para admirarse. Especialmente su repertorio para piano en el que encuentra, en las formas de *salón,* un universo lleno de posibles caminos entre los contrastes y las tenues diferencias que lo constituyen, y en donde pudo exponer, al igual que Granados, un sutil y complejo manejo armónico.

> Castro encontró en el salón un punto de partida para su música, misma que aspiró a grandes vuelos y mayores complejidades, sin abandonar por ello algunas de las características inherentes a ese repertorio. Tales aspiraciones se dejan oír, fundamentalmente, en la explotación de tres aspectos que distinguen la producción del músico en forma inequívoca: el manejo idiomático de la textura, un gusto lúdico en el empleo del color armónico y un fino sentido del carácter.[236]

Si bien Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y Manuel de Falla tuvieron catálogos muy distintos —uno tan abundante y caudaloso como el Amazonas y el otro de una austeridad refinada que dejó, en cada etapa de su producción, una obra maestra—, ambos encontraron, en medio de la renovación del principio de siglo, lo revelador del lenguaje popular y una relación con el pasado, de modo que cuando ambos llegaron a París, más que recibir una tradición, ofrecieron otra.

Villa-Lobos viajó por el territorio brasileño recolectando música en un trabajo equivalente al de Bartók. No es difícil que en un territorio cuya naturaleza abundante es el selváti-

co contrapunto de formas y sonidos, y cuya identidad racial se compuso por muchos mestizajes, buscara una particular relación con el barroco y con Bach.[63] Las *9 Bachianas Brasileiras* (1932-1944) son una reelaboración de la complejidad formal de este periodo, dentro de la polifónica naturaleza brasileña, en el siglo XX, explorando en cada una diferentes combinaciones tímbricas y de ensamble. Las hay para ocho chelos como la primera, para ocho chelos y voz como la quinta o para fagot y flauta como la sexta. En la número dos, para orquesta, el último movimiento es la evocación de un tren —máquina de por sí contrapuntística— en su trayecto por el interior.

Villa-Lobos escribió de todo: *ballets, óperas* —una sobre el drama *Yerma* de Lorca—, *cuartetos, música de cámara, conciertos, sinfonías,* música para cine, música para piano como parte de su relación con Arthur Rubinstein, y para guitarra en el gusto que tenía por tocarla y también por su trato con Andrés Segovia, y desarrolló estructuras a partir de las formas populares como el *Choro.* Pionero en los procesos de modernización de su país, generó instituciones como el Conservatorio Nacional y la Academia de música brasileña. Orgulloso de los muchos misterios que encierra el Brasil, Villa-Lobos gustaba de herir y devorar con grandes extensiones de sonido multiplicado en acentos.

En todos estos compositores está el valor común de asumir una herencia lejana, de una aguda intuición al descubrir en ella, en medio del prejuicio de la filosofía vuelta estética racional y de la academia vuelta tradición de reglas, una voz de donde emanan los sonidos negros, *materia última y fondo común incontrolable y estremecido de leño, son, tela y vocablo.* Lorca no se equivoca al señalar la lejanía con la que la musa y el ángel nos hacen mirar al acto creador. Semejante a María Zambrano, que en *El hombre y lo divino* nos mues-

tra la condenación aristotélica de los pitagóricos, donde definir es juzgar en una disputa que se juega el porvenir, las culturas que por alguna razón habían permanecido ajenas al desarrollo europeo estaban condenadas. En la figura del duende regresa no sólo su dignidad, sino que se revela el origen de una poética que puede seguir acompañando el afán del arte:

> Señoras y señores: He levantado tres arcos y con mano torpe he puesto en ellos a la musa, al ángel y al duende.
>
> La musa permanece quieta; puede tener la túnica de pequeños pliegues o los ojos de vaca que miran en Pompeya a la narizota de cuatro caras con que su gran amigo Picasso la ha pintado. El ángel puede agitar cabellos de Antonello de Mesina, túnica de Lippi y violín de Massolino o de Rousseau.
>
> El duende… ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados: un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.[64]

HISTORIA MÍNIMA DE LA MÚSICA EN EL MÉXICO MODERNO

> Porfirio Díaz forjó, en los treinta años de su tan vituperado reinado, una casta militar y un ejército tres o cuatro veces más numeroso que el actual, que desfilaba cada 16 de septiembre entre los aplausos del populacho. Los oficiales fueron a Francia para aprender *le cran* y a Alemania para aprender lo que hayan sabido los prusianos de la época […] Todo esto se vino abajo con la Revolución Constitucionalista de 1913. Los oficiales que habían estudiado en Francia y en Alemania, los generales *boeros* y las infanterías dotadas con los flamantes Mondragón fueron literalmente pulverizados por un ejército revolucionario que estaba al mando de Obregón, que era agricultor; de Pancho Villa, que era cuatrero; de Emiliano Zapata, que era peón de campo;

de Venustiano Carranza, que era político,
y no sé lo que haya sido en su vida
real don Pablo González, pero tenía la pinta de un
notario público en ejercicio. Éstos fueron, como
quien dice, los padres de una nueva casta militar
cuya principal preocupación, entre 1915 y 1930,
fue la de autoaniquilarse.

JORGE IBARGÜENGOITIA, *Los relámpagos de agosto*

La historia de la Revolución mexicana puede tener muchas lecturas, y después de cien años se nos ha narrado de numerosas maneras, cada una alimentada por abundantes trabajos que en torno a este complejo fenómeno se han realizado. Se pueden discutir sus causas y orígenes, la relevancia de sus personajes, de ciertas fechas, e incluso el valor de sus consecuencias. Sin embargo, el producto de este conflicto armado que involucró durante una década a todas las regiones del territorio nacional, es el de una modernidad del Estado y una transformación de las instituciones que lo constituyen; un cambio en la manera en que el país se concibe a sí mismo:

> Más bien se le define como un complejo proceso mediante el cual fue destruido el Estado oligárquico y neocolonial de finales del siglo XIX. La institucionalización comenzada en los últimos años del decenio de los veinte marcó el inicio de otra etapa histórica, con la consolidación de un nuevo tipo de Estado.[65]

El nuevo gobierno aglutina bajo un mismo eje rector las muchas idiosincrasias de todo el país y convierte al pueblo de México en el símbolo que justifica su quehacer, exaltando sus múltiples particularidades en un solo discurso. Esta forma de entender la identidad nacional, nueva y completamente ideológica, alimentó el arte y la cultura. Literatos, artistas plásticos, músicos realizan una obra igualmente diversa, con múltiples elementos cuya definición se hizo prioritaria. Bajo un mismo principio nacionalista, la tradición po-

pular se incorpora a la idea del progreso: imágenes prehispánicas, canciones indigenistas y criollas, ritos y ceremonias tradicionales. Este proceso dejó obras que constituyen el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX: una nueva estética que se afirma en la cultura popular, la razón académica que de ella emerge y el rechazo a buena parte de la tradición anterior que la menospreciaba.

Es muy significativa —y por momentos desafortunada— la distinción que esta generación hace de la anterior, arrogándose el derecho a un futuro, que en 1930 sin duda le pertenece, pero mediante una decisión consciente abandona una herencia cuyo valor, cien años después, nos asombra cada vez más. Es en este contexto donde Silvestre Revueltas (1899-1940) escribe, en 1937, su texto *Panorama de la música en México:*

> México musical tiene apenas nueve años.
>
> [...] Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con buena energía destructora: José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo Ortega, Candelario Huízar [...]
>
> [...] Del viejo Conservatorio carcomido, queda, desgraciadamente, el edificio colonial, feo e inadecuado, y algún que otro búho escondido por ahí, a pesar de los esfuerzos por desalojar murciélagos del pasado.
>
> Los estudiantes son menos respetuosos y llevan los ojos más abiertos; también trabajan más. Han colgado los retratos de nuestras glorias musicales en la bodega. Necesitan mejores ejemplos [...]
>
> [...] Estanislao Mejía, actual director del Conservatorio; José Rolón, Manuel M. Ponce, Rafael J. Tello, viejos y sólidos prestigios, no han querido quedarse atrás y marcan el mismo paso con los estudiantes y maestros de vanguardia.[66]

Tal vez Revueltas señaló como punto de partida la formación de la Orquesta Sinfónica de México, o los trabajos del Primero y Segundo Congresos Nacionales de Música, llevados a cabo entre 1926 y 1928, en donde se reunieron por primera vez músicos mexicanos para definir el presente y futuro de la música de forma colegiada.

Sin embargo —y sin considerar ya a los siglos XVI, XVII y XVIII de los que estamos apenas haciendo un nuevo recuento —, al desacreditar la música anterior a 1928 Revueltas está marginando obras como los *conciertos* de Castro o las *mazurkas* de Ponce, es decir, música que posee una gran escritura y que adquirió una particularidad propia en este país. En su filípica pareciera salvar a algunos de los viejos maestros como Rolón o Ponce, pero magro elogio les hace al apreciar su entusiasmo, al tiempo que desacredita su obra anterior.

La exaltación por la renovación artística, por la afirmación nacional, se expresa en un argumento a tal grado impreciso y con tan poca distancia crítica con respecto a su pasado inmediato, que deviene en un prejuicio hacia toda la música del siglo XIX en México, que a sus ojos permanece en una comodidad académica y que se satisface en repetir la estética europea. La Revolución se alza como el sacudimiento de las conciencias frente al conformismo porfirista, y la música recibe sin matices este juicio. El comentario de Revueltas puede ser desafortunado pero no está aislado:

> Carlos Chávez, por ejemplo, afirmó sin reservas en 1946 que a Castro se le veía como un compositor "de vena más bien intrascendente y fácil", que "no había sido un músico que se hubiera distinguido por una gran fuerza creadora" y que, al igual que acontecía con Campa y Villanueva, se "resentía en ellos la paz porfiriana, traducida en quietud y molicie".[67]

En la generación que siguió a Ricardo Castro podemos encontrar a Julián Carillo (1875-1965) y José Rolón (1876-1945), ambos con una formación musical que se nutre de sendas estancias en Europa. Carrillo va a Alemania al Real Conservatorio de Leipzig, mientras Rolón viaja a París a estudiar con Paul Dukas y Nadia Boulanger. Sin embargo, ambos toman opuestos caminos musicales: Carrillo, después de un extraordinario manejo de los recursos *románticos* que pone de manifiesto en su primera *sinfonía* y en medio del

espíritu musical que en el resto del mundo daba técnicas como la de Debussy, Stravinsky o Schönberg, desarrolla su teoría del *Sonido 13.* Éste consiste en, a partir de la subdivisión en doce *semitonos* iguales que el temperamento moderno había concebido y del que se desprendía la totalidad musical occidental de los últimos trescientos años, hacer nuevas subdivisiones en *cuartos* y *octavos* de *tono;* esto además de ampliar lógicamente el número de notas, radicaliza la tensión y la textura que una escala cromática ofrece. Usada esta técnica como recurso junto a los de una escritura tradicional da resultados asombrosos, como en las *sinfonías Columbia* o la *Misa de la restauración* —dedicada a Juan XXIII.

A diferencia de Carrillo, Rolón se afirma como un compositor cuyo lenguaje permanece esencialmente *romántico.* No obstante, al ganar en 1927 el concurso de composición propuesto por el Primer Congreso Nacional de Música, con *El festín de los enanos* (1925), basada en un texto de Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1905-1935), Rolón encuentra, como dice Ricardo Miranda, una forma de articular una herencia romántica con el afán nacionalista.

> El valor del premio obtenido por Rolón en este concurso no puede sobreestimarse. Su obra resultaba ser la que mejor representaba tantos ideales y posiciones; la que obtenía el consenso necesario en un concurso destinado a fomentar el surgimiento de una nueva música mexicana y que parecía llevar imbuidos en su espíritu la necesidad de combinar una escritura impecable e imaginativa con un discurso musical moderno y un nacionalismo abierto y franco.[68]

En ese sentido, José Rolón y Manuel M. Ponce (1882-1948) —que compartieron en París a Dukas como maestro de composición— van a permitirse no renunciar a su pasado decimonónico para la construcción de un discurso nacional. Frente a Chávez y Revueltas, la definición de identidad que consigue Ponce, la síntesis de lo mexicano, es mucho más

rica y compleja, por articular, además de las búsquedas que nacieron con el nuevo Estado y su discurso oficial, las fuentes que en el Porfiriato constituyeron también parte de una mexicanidad, como la práctica musical religiosa y el espíritu de la música para salón.

Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas, y creció en Aguascalientes, en el seno de una familia religiosa. Después de pasar por el Conservatorio Nacional llega, en 1905, a Italia, y en 1906 ya está en Alemania en la clase de piano de Martin Krauze (1853-1918), alumno de Franz Liszt. En 1907 regresa a México y un año más tarde está dando clases en el Conservatorio. En 1913 dictó la conferencia "La música y la canción mexicana" en la librería Biblos, punto de partida del nacionalismo —en un país que apenas está entrando en su conflicto armado—, y punto fundamental en la obra de Ponce, quien será el primero en estudiar sistemáticamente la lírica vernácula —en un amplio sentido— y en hacerla el objeto de su obra. Políticamente exiliado en 1915 en Cuba, Ponce regresa en 1917 y en 1925 hace una nueva estancia en Europa, ahora en Francia, para estudiar con Paul Dukas y Nadia Boulanger, y establecerse en el tránsito de los muchos afanes que en esta ciudad cosmopolita discuten el futuro musical.

Ahí renueva su lenguaje, ahí escribe buena parte de su repertorio y ahí dirige la publicación de *La Gaceta Musical,* revista en español del quehacer musical europeo, punto de encuentro de numerosos escritores y compositores. En 1933 regresa a un México que, después de concluir su proceso revolucionario, está dividido musicalmente entre el grupo que se ha posicionado al frente de las instituciones culturales, encabezado por Carlos Chávez, y, en oposición a la acumulación de poder dentro del ámbito cultural, el grupo de Esta-

nislao Mejía (1882-1967). Ambos con el nacionalismo como fundamento de diferentes posturas estéticas.

Una de las consecuencias de esta escisión es la creación en 1929 de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, a la que Chávez —director del Conservatorio en ese momento— se opuso y de la que Mejía fue director los primeros cuatro años. Ponce vuelve cargado de un indiscutible prestigio y con capacidad para dialogar con ambos sectores. En esta etapa escribe las obras que representan sus conclusiones más logradas, como *Ferial* (1940) y su *Concierto para violín* (1943).[69] Si algo puede caracterizar a este compositor es su eclecticismo, producto de una constante evolución no en un sentido unívoco, sino en una múltiple diversificación que acumula saber y cambia la fisonomía de su repertorio. La legítima inquietud cotidiana sobre el cómo escribir se manifiesta en cada etapa de su vida creativa. En sus ciclos de piano, de guitarra, vocales, de *música de cámara,* o en sus obras concertantes, encontramos lo heterogéneo de un compositor que asimiló la poética y la inteligencia de todas sus herencias, a las que les dio un presente y un futuro musical.

> Esa multiplicidad inagotable esconde en sí misma el secreto placer sonoro que la obra de Ponce representa. Su eclecticismo deviene en una impresionante y atractiva variedad musical que López Velarde *parece resumir en el diálogo poético del* Son del corazón; invitación involuntaria y apremiante a escuchar la obra de nuestro autor: “Oye en su nota múltiple el estrépito de los que fueron y de los que son”.[70]

No obstante lo impreciso de su juicio, lo marcadamente partidista, el *Panorama de la música de México* de Revueltas tiene una razón que se esgrime en la obra de este compositor que, a estas alturas, está en plenitud de sus facultades creativas: la urgente definición de un lenguaje contemporáneo propio de este país, por el que se puedan trazar esfuerzos y caminos. Tal vez por lo compacto de su obra, por la

clara delimitación de sus once años de producción, el repertorio de Revueltas sea, más que el de Chávez o Ponce, el de la nueva identidad nacional.

Silvestre Revueltas nació en Santiago Papasquiaro, hijo de un comerciante que favoreció de modo tal el talento de sus hijos, que de esa familia surgieron José, Fermín y Rosaura Revueltas, escritor, pintor y actriz respectivamente. Silvestre comienza a estudiar el violín en 1907, y en 1916 viaja a la ciudad de México y estudia en el Conservatorio Nacional con José Rocabruna (1879-1957) y composición con Rafael J. Tello (1872-1947). A diferencia de la generación anterior, que buscaba su formación en Europa, Revueltas emigra a Estados Unidos en 1916, primero al Saint Edwards College de Austin, Texas, y en 1918 al Chicago Music College, donde estudia violín con León Sametini y composición con Felix Borowsky. En 1922 vuelve al Chicago Music College, a seguir su estudio del instrumento con Vaslav Kochansky y Otakar Ševˇcík. En 1929, por invitación de Chávez, regresa a México a dar clases en el Conservatorio Nacional, a dirigir la orquesta de alumnos y a participar del movimiento de renovación nacionalista. Los once años que van de 1929 a 1940 son los de su producción musical.

A la mitad de este periodo, en medio de las tensiones que los bandos esgrimen, Revueltas rompe con Chávez al renunciar al puesto de subdirector en la Orquesta Sinfónica de México, probablemente consciente de que no progresaría estando presente Chávez, y al aceptar la dirección de la Sinfónica —que viviría francamente poco— que fue creada por Estanislao Mejía y que por aquel tiempo llevaba el título de Nacional.

En 1937 hace un viaje muy significativo a España, como secretario general de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) donde, en medio de la guerra civil españo-

la, dirige en Madrid, Valencia y Barcelona su propia música. De regreso a México se dedica a escribir su obra y algunos artículos con una pluma desenfadada y ágil. Siendo un virtuoso del violín, curiosamente la forma concertante no le pareció atractiva; la idea de imponer a la música la superioridad del virtuoso le resultaba incómoda, del mismo modo que le parecía cuestionable la figura del director de orquesta. Sin embargo, en su catálogo podemos encontrar una hermosa variedad de dotaciones: música sinfónica, ciclos vocales, *cuartetos de cuerda, ballets* y *ensambles* poco comunes, rasgo por demás frecuente en el siglo XX. El desenfado con que encuentra sus soluciones tímbricas y formales es el mismo que el de los textos que escribe sobre algunas de sus obras:

> Caminos
>
> Un poco tortuosos; probablemente sin pavimento y que no recorrerán las limousines. Por lo demás, lo suficientemente cortos para no sentir su incomodidad, o lo suficientemente alegres para olvidarla.
>
> Música para charlar
>
> Para charlar, para dormir, para tomar el té, qué sé yo: música para no pensar. La música que hace pensar es intolerable martirizante, y hay gente que la prefiere; yo adoro la música que me hace dormir. (Por eso tengo una serie de admiradores.)[71]

En todos, el elemento nacionalista prescinde de la cita textual; la asimilación de Revueltas de la música popular se expresa por sí misma en su discurso, desde el color de las afinaciones particulares de cierto folklore o la combinación rítmica, hasta las líneas melódicas cuyo dibujo evoca la lírica vernácula:

> Dentro de mí existe una muy particular interpretación de la naturaleza. Todo es ritmo. El lenguaje del poeta es lenguaje común. Todos lo entienden o lo sienten. El del pintor, es el color, la forma, la plástica […] sólo el músico tiene que refinar su propio lenguaje. Para mí la música es todo aquello junto. Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales, pienso en imágenes que son acordes en línea melódica y se mueven dinámicamente.[72]

Su música para cine consigue significar la imagen a partir de un trazo sonoro. *Redes* (1934), por ejemplo, cinta de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, con Paul Strand en la fotografía, fue un proyecto de la Secretaría de Educación Pública para poner en contacto a la gente de la costa con la del campo y las ciudades, realizada en Alvarado, Veracruz, con actores que son en su mayoría los habitantes del pueblo. En ese contexto la música de Revueltas sustituye la acción dramática del libreto, deliberadamente austero, y da sentido a la narrativa visual:

> Esos espectadores que seguirán gozando de los méritos de *Redes* y disculparán sus defectos también escucharán cómo suceden cosas prodigiosas y emocionantes en la película, gracias a los hallazgos de quien fue descubriendo, en esa primera hora de la gran música ligada a la joven arte cinematográfica, todo lo que se podían aportar y enriquecer una a la otra para que la música no sólo ilustrara o acompañara un drama en la pantalla, sino para algo todavía más ambicioso, integral y orgánico: para que la música hablara el drama.[73]

Probablemente la obra más famosa y en la que vierte una totalidad de sus recursos como autor sea *Sensemayá* (1938), sobre el poema homónimo de Nicolás Guillén. Utilizando, con una asombrosa eficacia, una gran orquesta, Revueltas hace un trayecto que evoca al rito casi hipnótico de la santería cubana —punto de partida en el poema de Guillén— en una acumulación tímbrica y armónica que refleja este encuentro con la muerte vuelta serpiente.

No es difícil sentir simpatía por la figura franca y desenfadada de este autor, por la sensación de honestidad que, dentro del ambiente solemne de la música clásica, parece expresar un espíritu cordial y al mismo tiempo revela una profunda musicalidad. Los testimonios escritos que deja sobre sus obras, sus viajes, o su estancia en el sanatorio producto de una crisis alcohólica, lo vuelven una figura por la que se tiene un anticipado interés, una frágil solidaridad. Es

posible que esta imagen forjada sobre Revueltas favoreciera que sus pocos años de producción hayan tenido más peso que los muchos de Chávez.

Nacido en Popotla, Carlos Chávez (1899-1978), a diferencia de Ponce o Revueltas, fue un artista capaz de dialogar con el Estado, al punto de generar proyectos e instituciones a través de las cuales se produce y administra el arte, a un grado tal que todavía hoy, a diferencia de Revueltas o Ponce, se convive más con esas instituciones que con su música. Al haber sido miembro fundador de El Colegio Nacional en 1943, primer director del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1947, fundador de la Orquesta Sinfónica de México en 1928 —que más tarde se convirtió en la actual Sinfónica Nacional—, es a través suyo que la imagen del nacionalismo surge como arte dentro del discurso oficial. Si Ponce encuentra en París la ciudad de convergencia de ideas en la discusión musical, Chávez, una generación después, lo hace en Nueva York, donde establece varias veces su residencia. Su ruptura con Revueltas en 1935 —que no es un caso aislado— tiene una razón histórica, pero en ella también subyace una natural rivalidad en la que Chávez, en el entorno institucional, no iba a perder con Revueltas ni con ningún otro músico. Si bien es cierto que se diplomó en el Conservatorio Nacional como compositor, también, a diferencia de los otros dos que buscaron su formación musical con maestros en México y el extranjero, Chávez, aparte de haber tenido en 1910 a Ponce como maestro de piano, se formó esencialmente dentro del amplio contacto que tuvo con otros autores, la discusión que con ellos entabló sobre el arte y el estudio de su música. En ese sentido, su catálogo posee una rica variedad que muestra la comprensión de muchos de los hallazgos musicales de su tiempo que, aun si consideramos su *36* para piano de 1925 o el *HP* de 1926 como punto de parti-

da, nos da más de medio siglo de escritura. Una manera de entender su repertorio consiste en revisar sus seis *sinfonías,* pues en ellas se pueden ver el diálogo con intelectuales, el nacionalismo de más sólida construcción, los elementos del *romanticismo* y la evolución de su lenguaje personal:

> Muchas gracias por haberme mandado el álbum de las seis sinfonías [...].
>
> La pieza que yo menos bien conocía era la *Tercera Sinfonía.* Tiene toda tu independencia de espíritu y tu áspera honradez. También tiene tu lado "ingrato", pero supongo que ni siquiera sabes lo que es eso. Estuve particularmente divertido con el *scherzo,* tanto por el tema como por la deliciosa orquestación. De hecho, me reí muy fuerte cuando lo oí.
>
> La *Romántica* no me parece tan romántica. Lo que ocurre es que uno se la pasa buscando los signos de lo que sugiere el título, lo cual es probablemente un error del oyente.
>
> Uno está también muy consciente de la fuerte orientación a la tendencia clásica en la 5a. y en la 6a. Esta insistencia tuya crea algunas veces un sentido de "forzamiento" o tensión, pero hallo el movimiento lento de la sexta muy simpático.
>
> Tengo una debilidad definitiva (y siempre la he tenido) por la *Antígona* [...] Estoy sorprendido de tu tempo en la apertura de la *India.* ¿Será posible que te estés volviendo más rápido con los años?[74]

En su taller de composición en el Conservatorio Nacional, Chávez proyectó a las nuevas generaciones de compositores en México. Ahí estuvo el grupo de *los cuatro* al que pertenecieron Daniel Ayala (1906-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958). Más tarde llegaron al taller personajes como Héctor Quintanar (1932), Humberto Hernández Medrano (1941), Eduardo Mata (1942-1995) y Mario Lavista (1943). Al ser la voz institucional del nuevo arte, Chávez contribuyó a avivar una serie de prejuicios sobre la música anterior y al mismo tiempo favoreció un descrédito sobre su propia persona: las imágenes de Pon-

ce y Revueltas, desprovistas de poder, nos resultan más simpáticas que la de Chávez, regidor de una burocracia que administra la cultura. No obstante, del mismo modo que es posible vencer los desafortunados comentarios que este autor hizo sobre los músicos del pasado y retomar nuestra tradición decimonónica —y una buena parte de la del siglo XX— como una legítima herencia, es posible también remontar la idea general de un Carlos Chávez más institucional que creador y ganar el beneficio de su música al escucharla.

Los síntomas de decadencia en los últimos 30 años del Estado rector, creado a partir de la Revolución, han planteado serias interrogantes sobre las instituciones que administran hoy el arte. Si bien es cierto que en los primeros tres cuartos del siglo XX éstas fundamentaban sus decisiones más en el poder que en argumentos artísticos, no obstante, al revisar la lista de autores, directores e intérpretes invitados por las instituciones musicales, o los estrenos mundiales que se organizaron en este país, la lista de colaboradores que Ponce tuvo al frente de la *Gaceta Musical* o el epistolario de Chávez, podemos pensar que en aquella época México fue interlocutor del movimiento musical internacional.

En los últimos años los mecanismos no han cambiado demasiado, lo que sí ha cambiado es el interés del Estado por promover al arte como una voz en el diálogo nacional. A las nuevas crisis estéticas se suman las sociales, en ambos casos por la definición de una nueva identidad que responda a la realidad nacional.

Sé que pronto, en un futuro no lejano, las rutas de nuestra vida musical serán más amplias, más despejadas. También sé que seguiremos teniendo críticos de música —ellos, además, se consideran tan indispensables los pobrecitos que ¡qué le vamos a hacer!—, que seguiremos teniendo malos músicos —éstos son más dañinos aún, pues como no es la música su profesión se dedican a la intriga, por ser más lucrativo el oficio—, que seguiremos teniendo una serie de calamidades.

(Quizá nos veremos obligados a usar ametralladoras, morteros… gases asfixiantes… algo, en fin, más drástico… quizá)

¿De acuerdo?[75]

> Es curioso que nuestros cómicos no puedan
> sobrevivir sin el gobierno. Sin él, no habría
> desenlace posible para uno solo de nuestros dramas.
>
> NIKOLAI GOGOL, *A la salida del teatro*

Valdría la pena preguntarse por qué Stalin no mató a Bulgakov (1891-1940). Desde luego que esta observación no pretende ignorar las severas restricciones, ni la censura a la que sometió al escritor —y a toda la comunidad de creadores—; al contrario, al ponerlas de manifiesto, al volver la mirada sobre ellas, es cuando la pregunta se vuelve asombro, porque, siendo de un espíritu irreductible, con la conciencia de un lúcido diagnóstico sobre el régimen soviético, devoto del arte teatral con una clara idea de su quehacer, Bulgakov pudo haber tenido el mismo destino de Meyerhold (1874-1940), que fue arrestado en 1939 y que murió un año más tarde en prisión.

Sin embargo, la causa de la muerte de Mijaíl Bulgakov fueron los riñones. Y no es que en un momento de apuro, al igual que muchos otros escritores, hubiera doblegado su inteligencia para hacer de su arte la exaltación del nuevo Estado y sus logros. No, él tenía muy claro para qué eran las novelas y las obras de teatro y se negó a darles otro uso. Y, aparentemente, algo habrá entendido también Stalin, que celebró en 1932 *Los días de los Turbín* (1926), durante los años de peor censura del escritor. Y es en este perverso juego —consciente o inconsciente— de puertas que se abren y se cierran, de caer en gracia y en desgracia, de represión e insumisión, de mantener un margen mínimo para este literato por parte del georgiano, en donde Mijaíl Afanásievitch Bulgakov escribió sus novelas, cuentos y obras de teatro. El desdoblamiento de su figura en la de Molière, como artista y dramaturgo frente al poder totalitario en obras como *La ca-*

bala de los devotos (1929) o *Monsieur de Molière* (1933), trasladan la confrontación entre la figura del que rige y la del que crea en cualquier sociedad con un alto valor artístico:

> Para Bulgakov, la historia no es más que un pretexto para la mascarada. Sin lugar a dudas el espectador puede entretenerse buscando a Stalin bajo los rasgos de Luis XIV, entendiendo las alusiones, al identificar la ambigüedad que actualizan, no sin una facilidad y un melodramatismo, un capítulo más bien lejano de la historia de la censura. Sin embargo, no es imposible pensar que el autor sienta un placer aún más grande sacando a la luz las restricciones, ya perfectamente estalinianas, de un siglo que siempre se decora como su más bello astro, con el nombre de "Grande".[76]

Y es que, en cualquier sociedad, una expresión de arte cualquiera siempre es a expensas de otros, y es dentro de ese margen discrecional que quien detenta el gobierno deja al artista para aprovechar los recursos donde se hacen posibles las obras. En ese sentido, una de las grandes proezas del creador en su trabajo cotidiano es sobrevivir en su diálogo con el poder sin dejarse seducir ni ser abatido, ni esconderse de él. Y en eso la Unión Soviética es igual a cualquier otro Estado, de uno y otro lados de la guerra fría.

Centrar la discusión en si un gran arte justifica a un gobierno totalitario es desviar la pregunta esencial. Molière, Lully o Versalles no son la coartada de una monarquía absolutista, porque el arte y la vida política, aunque compartan su espacio de convivencia, no son la misma cosa; es necesario distinguirlos, de otro modo tenderíamos siempre a escuchar a Schostakovich o Prokofiev como mártires o panfletarios, y su música no es ni lo uno ni lo otro. Su música es, en principio, música que se justifica a sí misma en una sociedad que representa una cima de la creación y la interpretación. La verdadera pregunta es cómo resistir a la seducción y al desprecio que ejerce la figura del poder sobre el quehacer, sin dejar de producir arte. Ellos, al encontrar sus respuestas con toda una generación de músicos, legaron un re-

pertorio que da identidad al siglo XX, capaz de expresarse en cualquier parte del mundo.

El maestro y Margarita, el último trabajo terminado de Bulgakov, es una delirante epifanía de esta pregunta esencial al arte. Si el Mefisto de Goethe libera al Fausto de su acorralado saber, y el Diablo de Mann emancipa a Leverkün de un camino de bellezas agotadas, el Voland de Bulgakov —y no en balde la novela tiene como epígrafe la frase con la que, en Goethe, Mefisto se define a sí mismo—[251] anula, por un momento, lo definitivo de la fuerza superior del régimen, con el mismo aparato lleno de contradicciones que el Estado ha creado para afirmarse y administrarlo todo:

> A la hora de más calor de una puesta de sol primaveral en "Los estanques del Patriarca" aparecieron dos ciudadanos… El primero era nada menos que Mijaíl Alexandrovich Berlioz, redactor de la voluminosa revista literaria y presidente de una de las más importantes asociaciones moscovitas de literatos, que lleva el nombre compuesto de MASSOLIT; y el joven que le acompañaba era el poeta Iván Nikoláyevich Ponirev, que escribía con el seudónimo de Desamparado.[77]

Bajo la advertencia de no hablar con desconocidos que el título del primer capítulo tiene, estos dos personajes, primeros testigos de la llegada de Voland, sorprendidos de lo bien que este extranjero habla el ruso y persuadidos de que o está loco o intenta desestabilizar al país, tienen diferentes destinos: el presidente del MASSOLIT morirá esa tarde y el poeta va a presenciar los sucesos de esta diabólica visita. Por ese Moscú de *El maestro y Margarita* transitaron Prokofiev y Schostakovich.

En el catálogo de Sergei Prokofiev (1891-1953) está lo voluptuoso de las muchas potencias creativas soviéticas —no sólo rusas, porque parte de su fuerza estaba en aglutinar una amplia geografía cultural. Después de una formación musical desde la infancia, de estudiar en el Conservatorio de San Petersburgo y manifestarse como un músico poco

conformista, con una renovada concepción del piano —tocando su primer *concierto* Op.10 se hace merecedor al premio Anton Rubinstein en 1914—, decide salir de Rusia al llegar la Revolución. Pasó por Estados Unidos, pero su modernidad no fue suficientemente apreciada. En París trabajó con Diaghilev, y para los Ballets Russes escribió *El Bufón* (1915-1920), *El paso de acero* (1925-1926) y *El hijo pródigo* (1928-1929). En 1927 regresó a Rusia y fue tan bien recibido que en 1932 se instaló en la Unión Soviética definitivamente. Lo excitante de este periodo es el detonante que sus interlocutores propiciaron en su obra. Su música para las películas de Eisenstein, *Alexander Nevsky* (1938) —que un año más tarde convirtió en una *cantata* con el mismo nombre—, o *Iván el Terrible* (1942-1946), lo mismo que para *El teniente Kijé* (1933) de Alexander Faintsimmer, le dieron la modernidad de un arte nuevo que tuvo buena parte de su definición con los cineastas rusos. La tradición del ballet imperial es asimilada por la Unión Soviética, y para el Kirov, Prokofiev escribe quizá una de sus mejores partituras: *Romeo y Julieta* (1935-1936), cuya música no sólo da sentido al movimiento de la danza, sino que contiene la poética narrativa de la obra de Shakespeare. Si bien es cierto que lo escribió para el Kirov, también es cierto que fueron incapaces, en principio, de entender la música y hubo de estrenarse en Brno en 1938, y no fue sino hasta 1940 que los rusos hicieron su estreno soviético. Los *conciertos* y *sonatas* para diversos instrumentos tienen como referencia a instrumentistas como Mstislav Rostropovich, Emil Gilels, David Oistrakh, Maximilian Schmidthof o Sviatoslav Richter:

> Prokofiev era interesante y peligroso. Capaz de estrellarte contra un muro. Brutal. Lleno de salud. Un hombre sin demasiados principios, que escribía por encargo. Como "Zdravitsa", una obra inejecutable hoy día, escrita a la gloria de Stalin para un enésimo aniversario. Ahora, ella es absolutamente genial. Un monumento, pero un monumento a su propia gloria, la de Proko-

fiev… Entonces vino mi primer recital, en el verano de 1942, toqué obras suyas y seis preludios de Rachmaninov. Este era un compositor que Prokofiev detestaba, hablaba muy mal de sus obras. ¿Por qué? Porque lo había influenciado.[78]

Después de las óperas wagnerianas de enorme solemnidad, de la pesada rigidez *romántica,* de la progresiva seriedad que la *Segunda escuela de Viena* ha sembrado a principios del siglo XX dentro de una creciente polaridad que replantea la función del arte, una obra significativa de Prokofiev puede ser su ópera *El amor por las tres naranjas* (1919), comisionada en Chicago por Cleophonte Campanini. Sobre un texto de Carlo Gozzi —que Meyerhold trabajó como parte de la renovación del lenguaje teatral, no el *sicológico* de Stanislavsky, sino el *biomecánico* heredero de la comedia del arte italiana—, Prokofiev parece revivir la famosa querella de los bufones que tuvo lugar en París en 1752, luego de una representación de *La Serva padrona* de Pergolesi por una compañía italiana.

En este conflicto, que adquirió un carácter ideológico y nacionalista, se puso de manifiesto la oposición de dos escuelas musicales —la italiana y la francesa—, que bien podrían semejar los esfuerzos e intereses de las escuelas del siglo XX por imponer su estética, con el soporte también de sus aparatos ideológicos. En una Francia que está estrenando su enciclopedismo y frente a la famosa carta abierta de Rousseau, donde hace no sólo la defensa de la música italiana sino la denostación de la francesa —menos ligera, más aburrida y seria—, es la imagen del bufón la que se vuelve capaz de renovar el arte. El principio de la ópera de Prokofiev es también el debate entre los cómicos, los trágicos, los líricos reclamando cada uno farsas, tragedias y dramas líricos hasta que llegan los ridículos, quienes liberan el escenario para contar una historia. Ésta es simplemente la historia

de un príncipe al que la hechicera Fata Morgana le ha quitado la risa. Sin duda, llamar la atención sobre esta incapacidad de asombro le da una profunda humanidad, y nos sitúa, junto con Prokofiev, con la misma enfermedad del Príncipe, en la búsqueda de una música que nos conmueva de nuevo sin el artificio de la solemnidad o el deber de la dificultad, o lo aburrido y pesado de la pretensión artificial, sino en el más íntimo de los sentidos, en el de la risa espontánea y, con ella, cualquier forma de fascinación.

Prokofiev, nacido en el mismo año que Bulgakov, murió minutos antes que Stalin; no tuvo la oportunidad de escribir música en la Unión Soviética que sobrevivió al padre de todos los pueblos. Pero su repertorio es una prueba de la belleza que perdura y se recrea incluso en el diálogo con el poder más duro. Este músico, que es todavía hoy, frente a la intolerancia de uno y otro lados de la guerra fría, pianista fuerte, bufón que embauca y príncipe que ríe.

> [...] se había puesto rojo, sofocado, y sólo pensaba que había criado a un cuervo y que se había interesado por alguien que a la hora de la verdad resultó ser un enemigo encarnizado. Y, sobre todo, que no podía hacer nada: ¡no hay posibilidad de discusión con un loco![79]

La verdad sólo puede ser escuchada si el interlocutor no posee ni la ambición, ni la fuerza del político. A un loco, por ejemplo, o a un bufón cuya voz es eficaz por su fragilidad, cuyo deber no es conducir los destinos ni tiene injerencia, y cuyo discurso puede siempre ser fácilmente desestimado, se le admiten, a veces, pequeñas revelaciones. Iván Nikoláyevich Ponirev, *Desamparado,* el poeta, después de una obsesiva persecución es llevado a un manicomio; ahí su desesperación le desinhibe la lengua, ahí es recluido con una inyección de morfina, ahí se debilita su voluntad por dar caza al extranjero enemigo del Estado, y ahí también, encuentra al Maestro:

> Vamos a enfrentarnos con la realidad —el huésped volvió la cara hacia el astro nocturno, que corría a través de una nube—. Los dos estamos locos, ¡no hay por qué negarlo! Verá: él le ha impresionado y usted ha perdido el juicio, porque, seguramente, tenía predisposición a ello. Pero lo que usted cuenta es verdad, indudablemente.[80]

Ya bien mirado, en Dimitri Schostakovich (1906-1975) podemos ver a ambos, al Maestro y a Iván Nikoláyevich Ponirev, *Desamparado.* Su música puede ser el diálogo en un manicomio del poeta y el maestro, a la luz de la luna. Lunático al igual que Bulgakov y también, en este juego con Stalin de glorificación y condena, de delicado equilibrio, encontró una voz delirante.

> No me resultaba fácil estar en su presencia. Me temblaban las piernas. Era muy especial: nervioso y excesivamente bien educado. Un genio, pero completamente trastornado. Un neurasténico y también completamente loco. No digo que yo lo sea, yo soy normal, ojalá fuera yo un loco.[81]

Su música, que también está en el encuentro de muchos talentos, creció y maduró durante un periodo largo, lo que le permitió explorar todas las formas y dialogar con todas las técnicas, incluso —como en el *segundo movimiento* de su último *cuarteto* de cuerdas— con el *dodecafonismo,* que fuera tan condenado por formalista en la Unión Soviética.

> Nos conocíamos, pero no éramos amigos. El gran momento fue más tarde, cuando toqué su sonata con Oistrakh.[82]

Probablemente David Oistrakh (1908-1974) fue el más grande violinista de todo el siglo pasado. Su universo como intérprete rebasaba el puramente instrumental. Al compararlo con Jasha Heifetz (1900-1987) —violinista ruso también que emigró a Estados Unidos después de la revolución — podemos encontrar en éste un absoluto del violín, pero en Oistrakh un absoluto de la música. Al igual que el estadounidense Yehudi Menuhin (1916-1999), se volvieron interlocutores musicales en medio de la guerra fría. La personalidad de Oistrakh fue punto de contacto de talentos musicales

y es el detonador de un repertorio que encarna la cima de una forma de ejecución y de composición, especialmente en Schostakovich.

Gracias a este violinista tenemos, por ejemplo, los dos conciertos que le dedica: N° 1 Op.77 (1947-1948) y el N° 2 Op.126 (1967). Siendo este compositor de Leningrado, ciudad poseedora de una de las más grandes filarmónicas en la historia, su repertorio orquestal es abundante con 15 *sinfonías.* La N° 7 Op.60 *Leningrado* (1941), escrita bajo el sitio durante la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en la imagen de la resistencia soviética —y aliada— frente a los alemanes, al grado que después de su estreno ruso en Kouibychev —Samara—, el 5 de marzo de 1942, y en Moscú el 29, la partitura escapó en microfilm y fue estrenada en Nueva York y en Londres, el 19 y el 22 de junio del mismo año respectivamente. La Filarmónica de Leningrado la tocó en Novissibirsk —donde estaba refugiada— el 9 de julio, pero después de todos estos estrenos, quizá el más significativo fuera el del 9 de agosto de 1942, todavía bajo el sitio, en Leningrado, por la Orquesta de la Radio, que permaneció en la ciudad con músicos reclutados entre los soldados, bajo la dirección de Karl Eliasberg.

Amén del repertorio sinfónico están las óperas a partir de textos de escritores rusos como *La nariz* (1927-1928), de Nikolai Gogol (1809-1852), o *Lady Macbeth de Minsk* (1930-1932), de Nikolai Leskov (1831-1895), ambas de una musicalidad que vivía ya en el futuro. Abundante música para el cine y el teatro, *ballets, música de cámara,* 15 *cuartetos* —13 estrenados por el Cuarteto Beethoven—, *suites* para orquesta de jazz, música para piano incluidos 2 *conciertos* y otros 2 para el violonchelo —dedicados a Rostropovich. Y dentro de esta obra descomunal encontramos un tejido de constantes referencias entre las obras, de modo que lejos de ser la acu-

mulación de un repertorio por separado, es el conjunto de una totalidad en constante relación, a través de frases con un significado específico —como sus iniciales DSCH *"re, mi bemol, do, si"—,* y sobre todo en una continua evolución, que va desde obras como el *trío* N° 1 Op.8 (1923), hasta las de los últimos años como el *cuarteto* N° 15 Op.144 (1974) —constituido por seis *movimientos,* todos *adagio.*

Entre todo este repertorio, es especialmente significativa su serie de *preludios* y *fugas* para piano Op.87 (1950-1951), no sólo por estar dedicados a Tatiana Nikolayeva, extraordinaria pianista que en 1950 ganaba el concurso de Leipzig, durante los festejos del 200 aniversario de la muerte de Bach, sino por ser un nuevo retorno al *contrapunto* como una totalidad de la alta escritura musical. En una época en que la *tonalidad* —que adquirió su afirmación en *El clave bien temperado* de Bach— está cuestionada y en Occidente una importante corriente la declara muerta, un nuevo *Clave bien temperado* de Schostakovich —que en pleno siglo XX escribe un *preludio* y una *fuga* en cada *tonalidad mayor y menor—* la devuelve, contemporánea, al centro de la creación musical. La relación de Schostakovich con lo más grande de la tradición occidental, a través de la figura de Bach, ilumina el resto de su obra y trasciende su siglo, dándole identidad con cualquier época.

Después de todo este baile con Satanás, ya no se puede ser el mismo. Bulgakov necesitó durante varios años el futuro visionario de morfina de su poeta *Desamparado,* y probablemente contrajo igualmente su inquietud. Tal vez haya comprendido también que hay cosas que no puede controlar:

> La luna se enfurece, derrama torrentes de luz sobre Iván, salpica todo, la habitación se inunda de luz, la luz tiembla, sube, cubre la cama... Iván Nikoláyevich duerme feliz.

Por la mañana se despierta tranquilo y despejado. Su memoria dolida se calma y hasta la siguiente luna llena nadie hará sufrir al profesor [...][83]

Después de haber padecido lo que la música es, ya no se puede pretender que sea otra cosa. Quizá, ante el paso de Voland por la Unión Soviética, Schostakovich haya tenido el doble destino de creación y nostalgia del poeta Iván Nikoláyevich *Desamparado* y del Maestro, liberado, como su obra, de no seguir las huellas de lo que ya ha acabado. Pero a las nuevas lunas no les vendría mal una nueva visita de una parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal y que siempre practica el bien, para sobrevivir a las formas de poder que llegaron con el siglo XXI, igualmente terribles, mientras se sigue haciendo arte, mirando por la ventana.

NOTAS AL PIE

[1] Thomas Mann, *Doktor Faustus,* Plaza y Janés Editores, España, segunda edición (Biblioteca de Autor), 1991, traducción de J. Farrán y Mayoral, p. 296.

[2] Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica,* El Colegio de México, México, 1975, p. 15.

[3] Enrique Ibsen, Peer Gynt, Editorial Porrúa, México, octava edición, 1990 ("Sepan cuantos...", 303), p. 27.

[5] *Ibid.,* p. 23

[6] *Ibid.*, pp. 43-44.

[7] *Ibid.*, p. 59.

[8] *Idem.*

[9] *Ibid.*, p. 62

[10] *Ibid.*, p. 70

[11] Mill Balakiriev (1837-1910), Cesar Cui (1835-1918), Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), Alexander Borodin (1833-1887) y Modesto Mussorgsky (1839-1881).

[12] Tchaikovsky a su hermano Modesto, después de asistir al primer festival del Bayreuth; Viena, 20 de agosto de 1876, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, pp. 419-420.

[13] Tchaikovsky a Mme Von Meck, San Remo, 24 de diciembre de 1877, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, pp. 416-418.

[14] *Ibid.*, p. 418

[15] Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica,* El Colegio de México, México, 1975, p. 14.

[16] Mussorgsky a Rimsky-Korsakov; Shilovo, 15 de agosto de 1868, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, p. 408.

[17] *Ibid*., pp. 408-409.

[18] Rimsky-Korsakov a Mussorgsky, San Petersburgo, 10 de julio de 1867, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, pp. 407-408.

[19] Vladimir Stassov a Balakiriev, febrero de 1881, *Cartas de grandes compositores,* compilado por Hans Gal, Siglo XXI Editores, 1983, p. 415.

[20] Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro,* tomo I, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1980, p. 319.

[21] *Ibid*., p. 327.

[22] Dentro de las formas convencionales está su *cuarteto* (1893), las *sonatas* para violonchelo (1915), para flauta, viola y harpa (1915), y para violín (1916-1917). En su catálogo hay dos obras concertantes: la *fantasía* para piano y orquesta (1889-1890) y las *danzas* para harpa y orquesta de cuerda (1904).

[23] Junto con el solo de fagot con el que se inicia la *Consagración de la primavera* de Stravinsky, este texto de Carroll es el epígrafe de la novela homónima de Alejo Carpentier.

[24] Stravinsky redactó otras memorias en 1959: *Expositions and Developments,* a modo de diálogo con Robert Craft, donde se extiende en la descripción del estreno. He preferido las que escribe en 1935, *Chroniques de ma vie (An Autobiography,* en la versión en inglés), no sólo porque son más cercanas al suceso —cosa que hace difícil interpretar la deformidad de la distancia en un personaje tan mudable como Stravinsky, capaz de generar una constante reelaboración de su propia imagen—, sino porque ofrece este texto una reflexión más profunda sobre su quehacer y las consecuencias de su trabajo.

[25] Igor Stravinsky, *An autobiography,* M.& J. Steuer, Nueva York, 1958, pp. 46-47.I

[26] *Ibid.,* p. 34.

[27] *Ibid*., p. 31.

[28] *Sonnances,* vol. 2, no. 2 (enero de 1983), Quebec, Canadá, 1983, p. 8.

[29] Harold C. Schönberg, *Los grandes compositores,* Javier Vergara Editor, Argentina, 1991, p. 456.

[30] Igor Stravinsky, *op. cit.,* p. 26.

[31] Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera,* Siglo XXI Editores, México, decimotercera edición, primera en *Obras completas*, 1983, p. 12.

[32] Igor Stravinsky, *op. cit.,* pp. 47-48.

[33] *Ibid.*, pp. 175-176.

[34] El *Doktor Faustus* de Thomas Mann es una novela que nos ilumina a través de la trayectoria de Adrian Leverkün —un hipotético Schönberg—, la situación en la que el arte, y en especial la música, estaban hacia la primera mitad del siglo XX. La claridad de Mann permite entender, a modo de diálogo (como en los antiguos tiempos), el funcionamiento del sistema *atonal, serial* y *dodecafónico* —al grado de tener que aclarar, por demanda de Schönberg, su autoría sobre esta técnica al final de la novela, desde la segunda edición—, y también, por vía del coloquio con el Diablo, nos deja claro por qué no puede ser de otro modo.

[35] Si a partir de Beethoven podemos considerar el romanticismo como el periodo que emancipó el *desarrollo* de la forma sonata, y que de este modo lo subjetivo remplaza a lo objetivo —representado por las partes previstas por la repetición, es decir la *exposición* y la *reexposición*— en la organización de la obra, con Schönberg una nueva subjetividad va a hacerse cargo del orden: la objetividad *tonal* será remplazada por la subjetividad de una *disonancia* emancipada.

[36] Thomas Mann, *Doktor Faustus;* Plaza y Janés Editores, España, segunda edición (Biblioteca de Autor), 1991, traducción de J. Farrán y Mayoral, p. 233.

[37] *Ibid.*, p. 233

[38] *Ibid.*, p. 234.

[39] *Idem.*

[40] *Ibid.*, p. 235.

[41] Arnold Schönberg, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schöenberg.* University of California Press, EU, 1984, p. 104.

[42] Thomas Mann, *op. cit.,* p. 296. Esto es parte del capítulo XXV, único donde aparece el Maligno y donde Adrian Leverkün narra, a modo de diálogo, su entrevista con Él.

[43] Dedicado a la memoria de Manon Gropius (1916-1935), hija de Alma Mahler y Walter Gropius.

[44] Oliver Sacks, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero,* Editorial Océano, México, 2002, p. 40.

[45] Thomas Mann, *op. cit.,* p. 612.

[46] Comentario que le hiciera Bartók en 1939 a Serge Moreux.

[47] Recordemos que en *El arte de la fuga* la primera variación que hace Bach sobre su *primer contrapunto,* en el *segundo* es, aparte de cambiar el orden en la entrada de las voces, la introducción del *puntillo* —esa figura que altera el ritmo de una frase al agregar la mitad de su valor a la nota que le precede, como si de pronto renqueara melódicamente—, en el *contrasujeto* de cada voz.

[48] Ernö Lendvai, *Béla Bartók an Analysis of his Music,* Kahn and Averill, London, 2000, p.18

[48b] *Ibid.,* p. 17

[49] Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende, Obras completas,* tomo III, M. Aguilar, México, D.F., pp. 306-307.

[50] *Ibid.*, p. 308.

[51] María Zambrano, *El hombre y lo divino,* Ediciones Siruela, Madrid, segunda edición, 1992, p. 42.

[52] Federico Garcia Lorca, *op. cit.,* p. 308.

[53] *Ibid.,* p. 311.

[54] En la biografía *Albéniz, sa vie, son œuvre,* de 1956, de Gabriel Laplane, hay un "Ensayo de catálogo cronológico" añadido al final. En 1993 salió la recopilación de Pola Baytelman, *Isaac Albéniz. Chronological List and Thematic Catalog of His Piano Works,* aunque está limitada sólo a su producción pianística. Probablemente el esfuerzo mejor logrado sea el que editó en 2001 Jacinto Torres, *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz,* con prólogo de Robert Stevenson.

[55] Federico García Lorca, *op. cit.,* pp. 314-315.

[56] *Ibid.*, p. 309.

[57] *Ibid.*, p. 315.

[58] *Ibid.*, p. 311.

[59] *Idem.*

[60] *Ibid.*, pp. 312-314.

[61] Alejo Carpentier, "Ignacio Cervantes", *La música en Cuba, Obras Completas XII* Siglo XXI Editores, México, 1987, p. 388.

[62] Luis G. Urbina, *Mis amigos los músicos,* compilación y prólogo de R. Miranda, Breve Fondo Editorial, México, 1999, p. 24; citado por Ricardo Miranda, "Música de raro encantamiento: Los valses de Ricardo Castro", *Heterofonía, revista de investigación musical,* 136-137, enero-diciembre de 2007, CENIDIM, México, 2007, p. 10.

[63] al siglo XVIII y que las figuras como Lobo de Mezquita (1746-1805) o Mauricio Nunes Garcia (1767-1830) —aquel del que se decía tener un problema de color y un talento enorme, alumno de Joseph y Michael Haydn— son más bien referencias brasileñas del periodo clásico, pero también es cierto que su música era en buena medida religiosa, que es donde más se preservan las técnicas del pasado y de la polifonía vocal, barroca y renacentista.

[64] Federico García Lorca, *op. cit.,* p. 318.

[65] Javier Garciadiego, "La Revolución. Críticos, oposicionistas y precursores", *Nueva Historia Mínima de México,* El Colegio de México, México, 2004, p. 225.

[66] Silvestre Revueltas, "Panorama musical de México", en *Silvestre Revueltas por él mismo,* compilado por Rosaura Revueltas, Ediciones Era, México, 1989, pp.

199-200.

[67] Carlos Chávez, “La música”, en *México en la Cultura,* México, Secretaría de Educación Pública, 1946, pp. 531-532, citado por Ricardo Miranda, *ibid.,* p. 11.

[68] Ricardo Miranda, “Del *sonido 13* a *L'apprenti sorcier",* en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana,* Universidad Veracruzana y Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 192.

[69] Es interesante cómo, en un México dividido musicalmente entre los que han hecho de la bandera de la renovación o la de la tradición su oficio, esperaban que los compositores se comportaran de la misma manera y que sus obras cumplieran, primero, la función de darles argumentos. El estreno del *Concierto para violín* de Ponce causó desconcierto entre los que esperaban, para aplaudir —o denostar— una obra *romántica* o popular. Su factura corresponde al trazo de evolución que se aprecia en su catálogo y al dominio de las herramientas de escritura que Ponce había definido y desarrollado.

[70] Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce —Ensayo sobre su vida y obra—,* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, 1998, p. 129.

[71] Silvestre Revueltas, “Notas sobre algunas de sus obras”, en *Silvestre Revueltas por él mismo,* compilado por Rosaura Revueltas, Ediciones Era, México, 1989, p. 213.

[72] Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas —Baile, duelo y son—,* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, 2000, p. 73.

[73] Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla,* libro de próxima publicación. Cita reproducida con autorización del autor.

[74] Carta de Aaron Copland a Carlos Chávez, 28 de julio de 1967; *Epistolario selecto de Carlos Chávez,* selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 973-974.

[75] Silvestre Revueltas, “Panorama musical de México”, *op cit.,* p. 200.

[76] Paul Kalinine, Introducción a su traducción de *Monsieur de Molière y La Cabale des Dévots,* de Mijaíl Bulgakov, Éditions Robert Laffont, París, 1972, p. 13.

[77] Mijaíl Bulgakov, *El maestro y Margarita,* Alianza Editorial, Madrid, sexta reimpresión, 1998, pp. 11-12.

[78] Sviatoslav Richter, en *Richter -L'insoumis-* de Bruno Monsaingeon; DVD, NVC Arts, <http://www.nvcarts.com>, 1998; Lado A, capítulo 8: *Prokofiev,* 41'52"-43'07".

[79] Mijaíl Bulgakov, *op. cit.,* p. 85.

[80] Mijaíl Bulgakov, *op. cit.,* p. 168.

[81] Sviatoslav Richter, sobre Schostakovich, en *Richter -L'insoumis-* de Bruno Monsaingeon; DVD, NVC Arts, <http://www.nvcarts.com>, 1998; Lado B, capítulo

12: *Chostakovic,* 46’47”-47’12”.

[82] Sviatoslav Richter, en *Richter -L’insoumis-* de Bruno Monsaingeon; DVD, NVC Arts, <http://www.nvcarts.com>, 1998; Lado B, capítulo 12: *Chostakovic,* 48’10”-48’26”.

[83] Mijall Bulgakov, *op. cit.,* p. 474.

EL FINAL DE LOS TIEMPOS

Y así, la filosofía se inicia del modo más anti
poético por una pregunta. La poesía
lo hace siempre por una respuesta
a una pregunta no formulada.

MARÍA ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*

¿Y tu lira Orfeo? La famosa lira capaz, en tus
manos, de domar a las fieras, inmovilizar
las tempestades y conmover a las Furias,
¿dónde la dejaste cuando llegué
a tu encuentro otra vez? ¿A los pies
de qué Dios ajeno y oscuro
ofrendaste la luz de tus cantos?

ESTHER SELIGSON, *Eurídice vuelve*

La escritura metódica me distrae de la presente
condición de los hombres. La certidumbre de que
todo está escrito nos anula o nos afantasma.

JORGE LUIS BORGES, *La Biblioteca de Babel*

El camino de doscientos cincuenta años que va desde la Ilustración hasta el final del milenio es el de una gran acumulación de saber. En el inicio de este recorrido, Occidente había creído llegar a una madurez de la cultura en la que se habían resuelto todos los enigmas; pensaba que la razón, libre de obstáculos y emancipada de prejuicios, podía obrar dotada de herramientas como la filosofía y la ciencia para percibir el universo y expresarlo.

> La filosofía volvía a ser arquitectura. Y para los no creyentes en la filosofía, el camino estaría señalado por la ciencia con un simple gesto indicador. Era el camino del progreso indefinido…[1]

Todavía hoy, una buena parte de nuestra vida cotidiana se traduce en ese pensamiento, confiada en la seguridad que las instituciones emanadas de la razón civilizada le han da-

do. Sin embargo, y a pesar de gozar con muy poco margen para juzgar al siglo XX, con muy poca distancia crítica, es posible ver que desde el principio se había perdido una parte del optimismo y la claridad de este progreso indefinido. Que en la acumulación de saber hay un acopio de contradicciones. Que en esta suma, ambiciosa por principio, parece estar todo dicho.

Necesidad e imposibilidad de expresión frente a las mismas preguntas de siempre. Cada generación, a lo largo de esta historia, se ha cuestionado cómo se debe hacer la música, pero la violencia de las respuestas al principio del siglo XX, lo radical de su impulso, abrió caminos diversos de voces contradictorias. Una acumulación de lenguajes parece haber hecho de la música una torre de Babel. Todos los autores que nacieron ya en el siglo XX, que eran —cuando más viejos— niños en el estreno de la *Consagración* de Stravinsky, del *Pierrot Lunar* de Schönberg o *El Castillo de Barba Azul* de Bartók, recibieron una múltiple expresión de sus predecesores y, avanzando sobre ella, ampliaron sus trayectorias, separando y formando vértices en un tejido de tal magnitud, que parece un laberinto de sonidos. Transitar por él no es fácil.

Para explicarnos la música contemporánea podríamos hacer distinciones, a conciencia de que estas divisiones, igual que en el pasado, son artificiales y frágiles. Distinguir, por ejemplo, a los compositores por su técnica; identificar a los herederos de cada vanguardia que, radicalizando la revolución de un lenguaje determinado, desarrollaron con sospechosa rapidez sus minuciosos detalles.

En principio, el nivel técnico estaba dado por el rigor de la escritura *atonal, serial dodecafónica.* También se mantenían los compositores *nacionalistas* en países cuya identidad se sigue constituyendo y que continúan encontrando ele-

mentos de renovación en las voces populares, y los *neoclásicos* que resignifican las antiguas herramientas de construcción. Al lado de ellos aparecen nuevas corrientes con sus discursos definidos. El lenguaje subjetivo de la pintura *expresionista,* que comparte su búsqueda con la *atonalidad,* tiene una consecuencia en la *música concreta;* ésta se hace a partir de la experiencia particular del autor, quien registra sonidos y los manipula en el estudio de grabación, sacándolos de la identidad del objeto que los produce, y encontrando en su distorsión, edición o superposición, una locución articulada con la que hace obras cuya vida está sólo en una grabación en cinta, o en un archivo digital.

Semejante a la *música concreta,* la *música electrónica* trabaja con los medios de la manipulación sonora; a diferencia de aquélla no recopila sonidos, sino que se basa en los que, por diversos medios, un estudio o una computadora pueden generar. Ambas constituyen la *música electro-acústica.* Como reacción a la rigurosa escritura *serial,* que dejaba muy poco margen al intérprete en la recreación de la obra, la *música aleatoria* le devuelve una parte de su participación en la construcción circunstancial de la ejecución pública, al demandar de él una improvisación sobre una *secuencia* preestablecida por el autor bajo un esquema determinado. Otra forma diferente de *música aleatoria* es la *música estocástica,* que se diferencia de aquélla por la definición de probabilidades de ocurrencia de alguna combinación o movimiento sonoro. También como reacción al rigor *dodecafónico* y *serial,* que evitaba la repetición, el *minimalismo* es una técnica de escritura que se basa en la constante repetición de frases cortas, cuyo desarrollo se dará a partir de la sutil deformación que el sistema de repetición le dé.

Todas estas técnicas inciden en el proceso creativo; sin embargo, la decisión de un autor por una técnica no lo defi-

ne, el compositor es libre frente a esa elección, y su obra es la suma de las muchas libertades dentro de las rigurosas opciones de escritura.

Podríamos también intentar separarlos por ideologías, en medio de una guerra fría que tenía en cada bando muy claros sus sistemas de producción cultural. Están los que, en la búsqueda de la significación de la obra, la abren al público que termina de formular su sentido: una obra abierta.[2] A la subjetividad del autor se le agrega la del escucha y su circunstancia.[3] Esta renovación que da ejemplos en artes plásticas, literatura o música, resulta cuestionable en ejemplos cuya ambigüedad es tal que la obra se formula sólo como una provocación elemental. Un arte que sustituye su realización por la comprensión del público llama nuestra atención sobre la responsabilidad del creador por definir una estructura a través de una técnica visible. Como si el arte tuviera una totalidad en la especulación, en formular una pregunta, amparado en la respuesta de quien lo lee, contempla o escucha. El espacio que en el comercio del arte, de la cultura como industria, esta concepción genera para la subjetividad de una búsqueda cualquiera, permite agrupar mafias, cotos de poder cultural, con las armas de la crítica y la influencia que, refugiados en este grado de subjetividad, pueden imponer a un autor —o inventar una corriente— cuyo más grande valor sea la moda, y negar cualquier otra manifestación de belleza.

Del otro lado, el del Estado rector, están los que condenan estas formas por considerarlas decadentes, reducidas al entendimiento sólo del especialista. La subjetividad de un autor tiene que poderse expresar en un lenguaje común, de modo que cumpla una vida social general, no de elite, a tal grado universal que pueda ser vínculo de identidad. Este patrón ideológico niega también cualquier otra forma de arte

e impone igualmente sus criterios. Por otro lado, en el centro de un reencuentro con la idea de lo divino, la nostalgia por lo eterno, retomando los ritos en los que la música era cotidiano fervor, también hay compositores que en la celebración de la fe, en la epifanía de las ceremonias que han desarrollado la música, mucho antes de la llegada de la razón filosófica, encontraron una opción para seguir adelante eludiendo la traba que la ilustración imponía. Sin embargo, aunque la descripción de estas corrientes nos puede dar alguna perspectiva, también en ellas está el riesgo, más grande que frente a la técnica, de perder al autor en una ideología, porque ni los autores ni las obras son resultado de un coctel y la moda, o de un discurso oficial, ni siquiera de las celebraciones litúrgicas.

Siendo como es el tiempo el que limita nuestra conciencia frente a esta reciente historia, y asumiendo la imposibilidad de mostrar una totalidad, tal vez lo mejor sea, como lo hizo Ariadna para Teseo, tejer un hilo muy delgado de autores y obras, de una generación a otra, a lo largo de la vida productiva de todo el siglo, que nos permita recorrer el laberinto y volver sobre nuestros pasos tratando de hacer familiar el camino. Un torzal del que podamos devanar otros; que cambien su dirección y se entrecrucen bordando, a cada punto multiplicado, uno en contra en su trazo de constante oposición Ya que el tiempo se nos da a beber, su inmensidad oceánica se recoge y se da a beber en un vaso minúsculo; instantes que no pasan, instantes que se van, vislumbres, entrevisiones, pensamientos inasibles, y otro aire y aún otro modo de respiración.[4]

Dentro de los autores que nacieron en la primera década del siglo XX, junto a Schostakovich, está el francés Olivier Messiaen (1908-1992). En Messiaen coexiste una pluralidad de elementos. Su clase en el conservatorio, que comienza en

1941 siendo de armonía y en 1947 de estética y análisis ejerce tal atracción sobre las nuevas generaciones de compositores, que en 1966 termina por convertirse en clase de composición. En Messiaen la idea de la abolición tonal de Schönberg se traduce en el estudio y definición de una serie de *modos* que a diferencia del *modo mayor,* el *diátonico* de la *armonía tonal clásica,* se dividen en grupos diversos cuya simetría les impide una transposición constante, sino limitada. De igual modo que los modos de *transposición limitada,* las figuras *rítmicas no retrógradas* —aquellas que se leen igual al derecho que al revés—, confieren una sensación de equilibrio sonoro. Este efecto es semejante a un palíndromo cuya limitante está en que en ambos sentidos dice lo mismo, y genera una proporción cuyo espacio organiza el sonido como en el color de un vitral. La ambigüedad armoniosa de los *modos de transposición limitada* sustituye la belleza de la afirmación *tonal clásica* por un nuevo balance en la relación entre notas. La historia de la música puede ser la del *tritono,* la de su tensión disonante y su función armónica. La crisis del siglo XX se puede traducir en la transformación que sufre tanto en su función como en la cualidad de su tensión. El nuevo valor que Messiaen otorga al *tritono,* este *diabulus in musica,* está en la simetría que este intervalo ofrece y de la que emerge un lenguaje lleno de hermosas imposibilidades. Su trabajo sobre los timbres, habiendo estudiado orquestación con Paul Dukas, lo lleva a la búsqueda de nuevas sonoridades y a la experimentación con nuevos instrumentos, como las *ondas martenot.* También en el conservatorio estudia historia de la música con Maurice Emmanuel, y de él aprende la *modalidad* de la música griega. En este mismo espíritu se interesa por el descubrimiento de las culturas antiguas y las extraeuropeas, como la hindú, la japonesa o la quechua. Como ornitólogo condensa el canto de las aves y

asimila este trabajo de modo que buena parte de su repertorio está basado en tan sistemático estudio. Organista de *l'église de la Trinité* por más de 60 años (1931-1992), adquiere en este oficio el sentido cotidiano del ejercicio musical, desde la relación con el instrumento en el que se genera, hasta la comunidad para quien está destinado. En suma, la apertura de su conciencia lo lleva, a lo largo de sus 83 años de vida, a expresar el contacto con una humanidad múltiple y con su entorno. Sin embargo, probablemente sea su religiosidad, esta necesidad de un retorno a Dios, a lo divino, lo que más incide en su lenguaje, a concebir a partir de ella una reinvención del tiempo:

> Y vi otro ángel poderoso que descendía del cielo, envuelto en una nube, con un arcoiris en su cabeza; su rostro era como el sol y sus piernas como pilares de fuego, y puso su pie derecho en el mar y el izquierdo en la tierra y, parado en mar y tierra, levantó su mano derecha hacia el Cielo y juró por el que vive eternamente, diciendo: "El Tiempo no sería más, sino que en los días de la voz del séptimo ángel, cuando suene su trompeta, el misterio de Dios se consumará" (Apocalipsis de San Juan, capítulo X).[5]

El cuarteto para el fin de los tiempos (1940) condensa la visión apocalíptica en la aspiración por la atemporalidad. No una destrucción terrible, sino el advenimiento de un absoluto de las cosas por la ausencia del tiempo, idea posible sólo en la divinidad.

Soldado durante la Segunda Guerra Mundial, Messiaen cae prisionero y es recluido en un campo de concentración en 1940. Ahí escribe este cuarteto para los músicos que tiene a mano — Jean Le Boulaire (violinista), Henry Akoka (clarinete), Etienne Pasquier (chelo) y él mismo al piano. Ocho movimientos, cuya *ubicuidad tonal procura una proximidad a lo eterno,*[6] como lo dice el propio compositor en el prefacio de la edición de su partitura. Es fascinante que, en lo circunstancialmente exótico de su ensamble —que por otro lado es la característica de la *música de cámara* del si-

glo XX—, la obra no esté concebida para el constante uso de los cuatro instrumentos. El tercero, por ejemplo, es un *solo* de clarinete, *El abismo de los pájaros: El abismo es el tiempo, con su pavor y su oscuridad, los pájaros son lo contrario, son nuestro anhelo por la luz.*[7] En el sexto, *Danza de furor por las siete trompetas,* están los cuatro instrumentos, pero al unísono, *creando el efecto de gongs y trompetas… Música de piedra, tremendo sonar de granito, movimiento de acero, de enormes bloques de furia púrpura de congelada intoxicación.*[8] El quinto es para chelo y piano, *Loa a la eternidad de Jesús.* El chelo, antes de que el piano con sus acordes marque la entrada del tiempo, hace una frase que parece decir: *en un principio era el verbo y el verbo estaba en Dios y el verbo era Dios,* inicio del evangelio según San Juan, que establece su atemporalidad divina. El último movimiento, *Loa por la inmortalidad de Jesús,* para violín y piano, permite plantear dos preguntas que definen la obra: ¿por qué una segunda *loa* a la condición de Jesús? Y ¿por qué, si siete es el número perfecto, de lo absoluto, un octavo movimiento? Ambas comparten una misma respuesta. La segunda *loa* hace hincapié en la diferencia de su figura divina, que ha existido siempre, de aquella que, habiendo sido encarnado, ha vencido al tiempo, abriendo el paraíso. Este momento, después de los siete días que llevaron a la creación del mundo, es un paso adelante, es *la extensión del reposo del séptimo día de la creación dentro de la eternidad, advenimiento del octavo día, de luz perpetua e inalterable paz.*[9] A lo largo de este octavo movimiento el piano vuelve a repetir un acorde como un tañer de campanas sobre el que asciende la voz del violín. Resulta sorprendente y conmovedor que, en medio de lo brutal de una guerra, prisioneros y militares en el *Stalag VIIIA* se hayan dispuesto, en lo frío del invierno del 15 de enero de 1941, a preparar y congregarse en torno a esta revelación,

que no elimina el terror ni la barbarie, pero es capaz de trascenderlos.

La siguiente década vio nacer a autores como el argentino Alberto Ginastera (1916-1983), el polaco Witold Lutoslawsky (1913-1994) y el inglés Benjamin Britten (1913-1976), los tres son una vitrina a lo diverso. Esta generación comparte con la anterior el haber vivido la Segunda Guerra Mundial como adultos y tener una vida productiva después de ella que, en muchos casos, se traduce en sobrevivir a una resignificación del sentido primordial de las cosas. Lutoslawsky, huyendo de soldados alemanes en la guerra, o de la represión ideológica después de ella, hace un recorrido que toca diversas imaginaciones y que pasa por la música *tonal* en las *Variaciones sinfónicas* (1938), por una *politonalidad* en las *Variaciones para dos pianos sobre un tema de Paganini* (1941), por un *nacionalismo* en el *Concierto para orquesta* (1950-1954), por el *atonalismo serial* en su *Música fúnebre* (1958), homenaje a Béla Bartók, y por la música *aleatoria* en sus *Juegos venecianos* (1961).

Benjamin Britten es un músico que desde niño muestra un asombroso talento. El universo que a partir de él engendra es el punto de encuentro de sus contemporáneos. En medio de la guerra fría, su personalidad reúne a artistas de uno y otro bandos ideológicos. Trabaja con Schostakovich, dedica obras a Rostropovich, hace dúos con Richter. En su repertorio converge una multitud de formas y técnicas de escritura, lo escribió todo y en todos los lenguajes, de modo que no es difícil encontrar una puerta de entrada para recorrer su catálogo. Es también encuentro y reconciliación después de la guerra, al serle comisionado el *Requiem de guerra* (1961), una obra para la reconsagración de la catedral de Coventry en Warwick, destrozada durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de otras cate-

drales europeas, devastadas también en ambos conflictos bélicos, Coventry no fue restaurada bajo su forma original, no se permitió ese margen de olvido frente a lo sucedido, sino que entre las ruinas de la antigua construcción erigieron una nueva. Britten también. Entre las partes de la *Misa de requiem* romana, concebida para soprano, coro infantil, coro y orquesta, intercala poemas de Wilfrid Owen, poeta y soldado británico que murió durante la Primera Guerra Mundial, destinados a una orquesta de cámara, tenor y barítono. En esta obra levanta un canto a lo humano y lo divino sobre las ideologías, al escribirla para tres solistas específicos: Peter Pears (tenor inglés), al lado de Dietrich Fischer Diskau (barítono alemán) —reconciliación de dos naciones cuya suma es la angustiada voz de un poeta entre trincheras —, y junto a ellos la soprano soviética Galina Vishnevskaya. Resonancia de campanas que también reorganizan el tiempo entre las ruinas, en el *Introito,* la palabra *requiem* es cantada a dos voces y repetida a una *cuarta aumentada* de distancia, el *tritono diabulus in musica,* este signo de tensión armónica se resuelve en la entrada del coro infantil, cuyo aliento lo libera de una función específica y abre el rito, nuevo encuentro entre lo musical y lo litúrgico.

Realizar el ejercicio de escoger una obra de Alberto Ginastera que pueda representar su discurso como compositor es, dentro de la imposibilidad que la empresa supone, el gozo de seguir los caminos diversos por los que se desarrolla su catálogo, para llegar, en cada trazo, a una obra diferente. Punto de partida y arribo son sus *conciertos* —para arpa Op.25 (1956), para piano N° 1 Op.28 (1961) y N° 2 Op.39 (1972), para violín Op.30 (1963), para chelo N° 1 Op.36 (1968) y N° 2 Op.50 (1980)—; sus dos *ballets* —*Panambí* Op.1 (1934-1936) y *Estancias* Op.8 (1941)—; su obra para órgano desde la *Toccata, villancico y fuga* Op.18 (1947) hasta las *Va-*

riazioni e toccata sopra "Aurora lucis rutilat" Op.52 (1980); o su repertorio para piano que parte de las *Danzas argentinas* Op.2 (1937) y llega hasta su *sonata* N° 3 Op.55 (1983). Ginastera tendió puentes hacia múltiples fuentes y desarrolló su lenguaje en diversos cuerpos sonoros. Tal vez una obra particularmente significativa sea su *Popol Vuh* Op.44 (1975), por la relación que abre con la búsqueda fundamental del origen de las cosas, del tiempo primero. Basada en el *Popol Vuh,* libro sagrado de los mayas que concibe la creación del universo, esta obra para orquesta representa una génesis sonora de la conciencia anterior al tiempo y su advenimiento, hermanándose en este extremo con el *Cuarteto para el final de los tiempos* de Messiaen, y en el otro, con el rito fundacional de la *Consagración de la primavera* de Stravinsky, nuevo punto de partida para la claridad de una visión precolombina.

Bajo la inspiración del exhaustivo análisis de Messiaen, un buen grupo de autores, nacidos en la década de los veinte, rechaza la facilidad de un lirismo y a través de una precisión acuciosa, interpreta y produce música. El alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007) llevó la *música concreta* a la modernidad de los medios y de nuestra vida, en una *obra abierta* en sus espacios de ejecución y en su relación con el público.[10]

Pierre Boulez (1925), compositor francés, es el reflejo de la modernidad como músico, a través de la expresividad de una exégesis rigurosa. Famoso también como director de orquesta, sus versiones afirman una interpretación que se aleja de la tradición anterior al favorecer una minuciosa ejecución de todo lo que está escrito, y solamente eso, sin la arbitrariedad de algún arrebato extra, por pequeño que éste sea.

Esta disciplina, que es el criterio de la música contemporánea, considera que toda la belleza está contenida en la es-

critura de la obra, en su abstracción en la partitura. Sin embargo, es tal vez en la articulación de algunas obras del rumano György Ligeti (1923-2006) donde podemos asir la compleja estética de esta generación, descreída y honestamente iconoclasta. Ligeti escribió para todo, para dotaciones y formas convencionales como el *concierto,* el *cuarteto,* el *trío,* la *sonata,* la *ópera,* un *requiem* (1963-1965), y también para formas excéntricas como su *poema sinfónico para cien metrónomos* (1962), o la *musica ricercata* (1951-1953), obras brillantes y a un tiempo caricaturas de sí mismas. Lo que en Boulez es una renuncia al arrebato romántico, a causa de la imposibilidad de identificarse con esta visión líricamente épica, en Ligeti se torna en esperpento. *El Gran Macabro* (1978, última revisión en 1996), *ópera* basada en la obra *La gran balada del Gran Macabro* de Michel Ghelderode, es el anuncio de un final de los tiempos, de un Apocalipsis que no llega. Ligeti se relaciona con lo grotesco de Breughel y Bosch y sus danzas macabras. Hay la misma intención que en Messiaen de anunciar el final del tiempo:

> Mi música debe dar la impresión de que el tiempo no existe más. Que se ha vuelto espacio. Yo mismo introduje esta idea en el texto, que no estaba explícitamente presente en Ghelderode, luego que, a media noche, Nekrotzar anuncia su intención de aniquilar el mundo entero.[11]

En efecto, esta danza macabra de estilo breugheliano —la *ópera* se desarrolla en Breugheland— recrea los excesos en que incurre todo el mundo a conciencia de que el tiempo se acaba, y que no precisa de héroes ni de acciones virtuosas para trascenderlo, sino de encuentros en medio de la locura. A diferencia de Messiaen, que anhela la eternidad y el absoluto de lo divino en el fin del tiempo, Ligeti no se plantea un pensamiento teológico, sino una preocupación compartida de siempre, y en ella celebra que el hombre viva:

> ¿He creado un falso Apocalipsis? Yo diría más bien un Apocalipsis cómico, desquiciado. La Muerte resultó ser un embustero, un pequeño *Piet-la-Mort,*

> que por así decirlo, siega con una gran guadaña en el dedo gordo. La angustia está conjurada, este asunto terriblemente serio, se convierte en un pretexto para reír. Sucede lo mismo en la literatura francesa en Vian, Jarry, Ionesco. Pienso también en los dibujos de Steinberg, de Topor. O en los pintores: Magritte y algunos flamencos que tanto gustan de las kermeses de muertos: Breughel, Bosch, y después Ensor.[12]

El Apocalipsis de Ligeti es, en cierto sentido, un final al principio marcado por la *seconda practica* de Monteverdi, a principio del siglo XVII, que separó con claridad los elementos de la música. Ligeti disuelve la sensación melódica, armónica y temporal al borrar la percepción de los intervalos horizontales con la micropolifonía, los verticales con el uso constante de clusters, y el pulso regular mediante la superposición de figuras rítmicas complejas, muy a semejanza de las búsquedas realizadas por los últimos autores del *Ars Nova,* a finales del siglo XIV. El resultado fueron obras como *Atmosphéres* (1961), *Requiem* (1965) o *Lux Aeterna* (1966) que suscitan una sensación de movimiento estático, una atemporalidad tímbrica y una redefinición del espacio. Stanley Kubrick proyectó un futuro para la humanidad en su *2001 Odisea del espacio* (1968), a través de estas tres obras. Hace más de cuarenta años que esta música acompaña nuestro despertar en la conciencia, en el que este autor renueva su modernidad de una muerte a la Muerte.

Los compositores nacidos en la década de los treinta en el dominio del régimen soviético tuvieron, ya para esta generación, una mínima distensión del rigor oficialista con el que se censaba las obras y los autores, de modo que se hicieron de un margen de rebelión, en el que trabajaron las técnicas que condenaba el régimen por considerarlas de una decadencia formal. Músicos con una formación de altísimo nivel abrieron el espacio para explorar las vanguardias musicales que eran motivo de diálogo y reflexión en el resto del mundo. Esta generación alcanzó, en el último cuarto del

siglo XX, un saludable contacto con el público, quien a través de ellos renovaba su interés por la música contemporánea. Ahí está el polaco Henryk Górecky (1933) y su famosa *Sinfonía N° 3* (1976) y Krzyzstof Pendereky (1933) con su *Tren ofiaron Hiroszimy* (1959); Alfred Schnittke (1934-1998) que hizo de la cita y el *collage* su lenguaje, en un constante cuestionamiento de las formas, causando asombro por una técnica impresionante que consigue los más disímbolos mestizajes musicales; Sofia Gubaidulina (1933), que es una especie de prolongación del espíritu de Schostakovich, alumbrado por una técnica que emplea los recursos contemporáneos y la religiosidad.

No obstante, el que más ha llamado la atención es Arvo Párt (1935), no sólo por el éxito que tienen sus últimas obras, las del periodo *tintinnabuli* con el público general, sino porque en su recorrido como compositor se reflejan las dudas sobre la belleza de este siglo. Sin duda la respuesta a la que ha llegado, y sobre todo la dirección inevitablemente personal en la que se mantiene, no pueden ser una vía general, pero el momento de su síntesis es admirable. Párt tiene un primer periodo donde convergen la rigurosa formación musical soviética y el *serialismo atonal,* una mezcla de *neoclasicismo* y exploraciones tímbricas. Un ejemplo es la *sarabanda,* segundo movimiento del *Collage über B-A-C-H* (1964), en donde orquesta la *sarabanda* de la *Suite inglesa N° 6* BWV 811 de Bach, y en lugar de repetir cada sección, la reelabora bajo una expansión de acordes sobre las resonancias de cada sucesión. A través de ella —del mismo modo que en las orquestaciones de Webern y Berio sobre contrapuntos de Bach—, por el contraste entre una sección y su reelaboración, se puede percibir el funcionamiento de esta técnica. Marginal también por su actitud religiosa, y después de dejar una obra monumental como su *Sinfonía N° 3*

(1971), habiendo abandonado ya el *serialismo,* finalmente en 1974 encuentra una suma expresiva que se basa en la resonancia: una resignificación del tiempo, como Messiaen a través de las campanas con las que avanza el *Requiem* de Britten, dejando respirar largamente la sonoridad de las relaciones armónicas más simples, las del acorde mayor, por ejemplo. Tañer de campanas que generan sonidos sobre sonidos, prolongación y espacio para contemplar la dilación. Retorno a la divinidad también, su música llegó a la calma y la contemplación del largo sonido de las campanas.

Tintinear, su segundo periodo, producto de esta idea, es el *tintinnabuli.*[13] Una de las primeras obras es el *Tabula rasa* (1977), *concierto* para dos violines, piano preparado y orquesta de cuerdas, dedicado a Guidon Kremer[14] y Tatiana Grindenko, en dos *movimientos* contrastados: *ludus* y *silentium.* Música con dos voces, una más complicada y subjetiva, la otra simple, clara y objetiva. En estos dos movimientos está la doble naturaleza que Párt confiesa de su música: el pecado y el perdón. Doble naturaleza y doble voz con que, al mismo tiempo que recupera la expresividad pretonal de la oposición de dos *modos* diferentes, abre un resquicio para quedarse cómodamente aislado de las búsquedas y preguntas esenciales en la cotidiana renovación del arte.

La complejidad de las vanguardias del siglo pasado saturó los lenguajes y llevó a un punto extremo la dificultad en la audición. La reacción a este fenómeno, de parte de algunos compositores, ha generado también música de una grotesca facilidad cuyo éxito recae en la sed que el público tiene de obras de su tiempo que pueda comprender. La tristeza de ver durante el siglo XX un divorcio entre el espíritu creativo y sus interloaltores, de asociar la música contemporánea con algo ajeno, se redobla al ver lo contrario: una música que rechaza la mínima dificultad y que banaliza el sentido

de reunirnos en torno al fenómeno. Amparados por esta necesidad —equivalente a las religiones *new age*—, los compositores parecen ignorar que la experiencia estética es deleite e inteligencia, que al escuchar también participamos de la organización de la obra, y que una escritura elemental muestra el mismo desprecio por el público que una incomprensible.

Ver a una compositora como Kaija Saariaho (1952), que en el año 2000 es capaz de realizar una ópera como *L'Amour de loin* es, frente a tanta belleza artificial, un consuelo. En ella colabora con el escritor libanés Amin Maalouf en torno a la figura del lejanísimo trovador Jaufré Rudel, aquel que estaba enamorado de la princesa de Trípoli tan sólo por oír hablar de ella. El material que la autora ocupa como punto de partida es una obra anterior, *Château de l'âme* (1996), para soprano, coro y orquesta. Y es en esta traducción —que va de un *ciclo vocal* a una *ópera*— donde se aprecia la solidez de su técnica. Desde el principio la *ópera* seduce con una escritura, en una reelaboración de texturas y densidades, a través del color orquestal:

> Diría que Kaija, en un nivel, ha simplificado recientemente su lenguaje musical, pero, en algún otro nivel, puede que más importante, ella ha incorporado cierta profundidad. Es música que es muy fácilmente abordable. Entiendes la expresión, entiendes la emoción, entiendes lo que está intentando hacer, lo que está intentando decir, en seguida. Pero es también un lenguaje que deja muchas cosas ocultas, que se revelan únicamente después de varias audiciones. Si tuviera que describir el lenguaje, es un lenguaje que vibra con el color. Vive del color. El combustible que utiliza para que funcione su motor es el color instrumental. La energía rítmica no es uno de los principales elementos en esta música. Es más como la lenta metamorfosis de la corriente musical… Si hay algo realmente difícil para la orquesta en esta pieza es la lentitud mantenida de la música de cuando en cuando, y el tiempo suspendido, especialmente hacia el final de la ópera. El tiempo casi deja de existir.[15]

Rudel canta, alaba la belleza que anticipa y presiente en la antigua forma del *amor cortés* medieval. Amor hecho de

una distancia indecible, que consume en la vigilia y se posee sólo en el sueño; transferencia del amor a lo divino que adquiere corporalidad y se incinera. Rudel, cansado de que sus palabras llamen sólo a otras palabras, revive esta nostalgia por lo que está lejos, del otro lado del mar que separa y es, al mismo tiempo, reunión de distancia, espejo del cielo que nos da a beber en su inmensidad oceánica el tiempo. Intuirse, buscarse y morir en sus brazos, como dicta la leyenda que pasó al histórico Rudel, devuelve un sentido esencial de la búsqueda de la belleza. La *ópera* de Saariaho es un salto a un tiempo anterior al gobierno hegemónico de la razón, y esta forma de entender lo divino es, en el pasado musical, una relación entre Oriente y Occidente:

> Ya no era sólo la Francia medieval, sino que era la Francia medieval moldeada completamente por la cultura árabe. Y esta interpenetración de lenguajes culturales es lo que se encuentra realmente en el centro de la vanguardia de la Francia medieval. Cosas como la altura del estilo gótico, las ilustraciones de manuscritos y otras. Se produce este increíble intercambio. Así, la obra tenía de repente una urgencia cultural, en este momento en que la lucha entre oriente y occidente ha sido tildada por ciertos políticos como choque de civilizaciones, como artistas, podíamos de repente contar una historia muy diferente. Podíamos mostrar la mentira de esta imagen del choque de civilizaciones, y mostrar que estas civilizaciones estaban interpenetrándose y que algo, además de la guerra, podía moverse en esas aguas y en este paisaje de separación.[16]

Junto a Saariaho también se halla el alemán Wolfgang Rhim (1952) y su obra para violín y orquesta *Gesungene Zeit* (1991-1992). Y en esa fragilidad del tiempo, de la creación del universo y maquinaria fantástica de la vara de Próspero en *La Tempestad* de Shakespeare, artífice de la fábrica sin cimiento que se disolverá como la insustancial representación esfumada que es el sonido, que no deja huella tras de sí, encontramos al principio de este milenio a Thomas Adés (1971), compositor inglés que apuró la ventaja de un talento desde muy joven y que en su *ópera The Tempest* (2003-2004)

se alcanza a escuchar una asombrosa escritura en la voz de Ariel, personaje insustancial como el aire y herramienta de Próspero.

No hay todavía distancia crítica suficiente para percibir el grado de influencia y los caminos de la música y los autores nacidos en el siglo XX. Señalar proféticamente el resurgimiento de determinados compositores, o la relevancia de algunas teorías para el futuro es incierto: nadie sabe cómo será con exactitud la música en el porvenir, ni qué será realmente lo que tendrá importancia. No sólo porque contamos siempre con elementos insuficientes, sino porque el hombre es libre y el movimiento histórico precisa de muchas variables, y no sólo de la voluntad de un poder o una teoría. Además, pronosticar es inútil, lo relevante es relevante hoy porque hoy nos afecta en nuestra forma de escuchar, de interpretar y de componer.

> Por supuesto, cuando vives mucho tiempo con un único material musical, te mostrará diferentes aspectos de ti mismo. Así que en algún aspecto él también te dirige.[17]

Si el Gato de la Alicia de Carroll recomienda —si se quiere salir de aquí— andar lo suficiente para llegar a cualquier lado, al cabo del tiempo podemos darnos cuenta de que, andando lo suficiente, siempre volvemos a algún punto de partida. La historia de la música, en un largo sentido, no es la de un siglo o un periodo, ni la de una cultura particular. La larga historia de la música está tan preñada de posibilidades que nada de lo que encontramos a lo largo de ella corresponde a una descripción precisa, y nada es absolutamente nuevo. Somos a tal grado capaces de rechazar nuestro pasado como de aceptarlo y resignificarlo, y en este juego de aceptación y rechazo el interminable devenir de imaginación sonora se vuelve una torre de Babel de infinitas voces, espejo de nuestras preguntas esenciales, que son res-

pondidas con la poesía de los sonidos, eterna y limitada. Y en la acumulación de caos de esta construcción de años, en este edificio del tiempo, guardamos la esperanza de en algún momento poderlo recorrer con la claridad de una idea y que así nada nos resulte ajeno, que en su constante enunciación seamos capaces de percibir un atisbo de la totalidad de esta historia.

> Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar, lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: la biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza.[18]

NOTAS AL PIE

[1] María Zambrano, *El hombre y lo divino,* Ediciones Siruela, Madrid, segunda edición, 1992, p. 17.

[2] Obras como *Opera aperta* (1962) de Umberto Eco, o *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, son dos logrados ejemplos de una múltiple significación de un texto.

[3] Probablemente la obra de música más famosa en este sentido sea el *silencio 4:33* de John Cage, que es sencillamente el permanecer en silencio durante este tiempo en una sala de conciertos. Al resultar imposible una total ausencia de sonido, un silencio absoluto, esta obra pretende revelar el particular conjunto de sonidos que constituyen un silencio en un tiempo y lugar determinados, fondo del que surge también cualquier obra. Especulación interesante y nuevo retablo de las maravillas.

[4] María Zambrano, *op. cit.,* p. 13.

[5] Citado por Olivier Messiaen en el prefacio de la edición de su *Cuarteto para el fin de los tiempos.*

[6] Prefacio de Olivier Messiaen para la edición del *Cuarteto para el fin de los tiempos,* citado por Rebecca Rischin en *For The End of Time. The Story of the Messiaen Quartet,* Cornell University Press, EU, 2006, p. 129. Este prefacio, que aparece en muchos de los libretos de las grabaciones de esta obra, es una hermosa aproximación que el autor hace y que valdría la pena leer a la primera oportunidad.

[7] *Ibid.*, p. 130.

[8] *Idem.*

[9] *Ibid.*, p. 129.

[10] Su *Helikopter-Streichquartett* (1995) es una obra para *cuarteto de cuerdas* y cuarteto de helicópteros, cada instrumentista en uno de ellos, con un micrófono en el instrumento, otro en la voz del ejecutante y otro en el retropropulsor. Doce líneas que llegan a una consola, manejada por el director musical del evento, dentro de una sala (alejada del vuelo) donde está el público, con cuatro bocinas —una para cada helicóptero con el sonido de sus tres micrófonos—, y cuatro pantallas —una para cada ejecutante, que es filmado por una cámara. Después de ejecutar la obra, donde la escritura incluye el movimiento del retropropulsor, los artistas regresan a la sala a discutir con el público como parte final.

[11] Herman Sabbe, *L'Apocalypse est encore ajournée…* (Entretiens avec Gyôrgy Ligeti); programa de mano de La Monnaie, Bruxelles, para su producción 2006 de *Le Grand Macabre,* p. 38.

[12] *Ibid.*, p.39

[13] *Tintinnabule* es una pequeña campana que generalmente se ocupa en las procesiones.

[14] Kremer ha tenido la fortuna de su talento y la relación con muchos de los compositores de nuestro tiempo. Sólo con los conciertos que le hay dedicado a este alumno de Oistrakh se puede hacer un recorrido de los discursos hacia el final del milenio. Es, de algún modo, la evolución a un tiempo de la música y del violín. Ahí está Párt y el *Tabula rasa,* Gubaidulina con el *Offertorium,* reelaboración de la *Ofrenda musical* de Bach, o Kaija Saariaho con el *Teatro del grial,* por mencionar algunos.

[15] Comentario de Esa-Pekka Salonen en el DVD de la producción de *L'Amour de loin;* Deutsche Grammophon, 2005, Bonus, Interviews, Salonen, 2'12"-4'53".

[16] Comentario de Peter Sellars en el DVD de la producción de *L'Amour de loin,* Deutsche Grammophon, 2005, Bonus, Interviews, Sellars, 1'30"-2'48".

[17] Comentario de Kaija Saariaho en el DVD de la producción de *L'Amour de loin,* Deutsche Grammophon, 2005, Bonus, Interviews, Saariaho, 45"-1'03".

[18] Jorge Luis Borges, *Ficciones,* La Biblioteca de Babel (1941), Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, p. 85.

PIERRE MENARD, AUTOR DEL BARROCO

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil.

Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*

No quisiera pensarlo, y por otro lado es inevitable, pero existen en música sectas, logias y grupos de un fundamentalismo equivalente al religioso. Grupos capaces de condenar a la hoguera —en la mayoría de los casos sólo como una alegoría— a otros, únicamente por el número de violines en la ejecución de una obra determinada, el uso de un tipo de arco, o por la sacrílega permuta de un instrumento en un repertorio particular. Ni hablar, para bien y para mal somos en principio intérpretes, hermeneutas moderados —y en muchos casos inmoderadamente. La cultura es, también, una acumulación de nuestra avidez por descifrar signos, y la tradición musical no es una excepción. En este arte sin originales la urgencia de interpretar es inevitable, y del mismo modo que para cualquier comunidad las herramientas y el resultado de traducir a la cotidianeidad, cualquier señal exterior deviene en un bien preciado, en un valor común, para los estudiosos de la música —compositores, intérpretes, musicólogos o simplemente melómanos— este valor, mudable y en buena medida inasible como el sonido mismo, ha generado todo tipo de especulaciones y de afirmaciones contradictorias, cuyo único elemento común es que, con el tiempo, se vuelven inútiles.

Las clases magistrales son el desesperado esfuerzo por transmitir este valor, verbalizado, fundamentado teóricamente justificado por el estilo de una época determinada, por el buen gusto, por un consenso —que no ha podido ser general— o por una condena unánimemente parcial. La his-

toria de las escuelas interpretativas es la de una constante contradicción en sus argumentos, lo cual, lejos de ser un defecto, resulta una bendición para la pluralidad de la que el arte precisa; al final la belleza es el único criterio definitivo y, por más opuestas que se encuentren, una belleza no cancela a otra belleza. Y si bien esto es cierto, también lo es el hecho de que una forma de belleza no puede ser honestamente repetida en el ámbito creativo. Es fascinante que, en nuestra conciencia temporal, podamos aceptar la música de Mozart y considerarla nuestro patrimonio, cercana a nuestra sensibilidad e inteligencia, punto de encuentro con lo que es hermoso y con lo divino, pero no podamos volver a escribir así hoy. Ningún autor puede, si no es jugando a un anacronismo deliberado o a alguna atribución apócrifa, volver a escribir una obra en ese lenguaje. Está naturalmente prohibido, porque aparentemente el acto creador tiene un limitado margen para repetir sus aciertos.

Cada época tiene que resolver sus inquietudes estéticas: nada se escribe, ni se ejecuta, ni se escucha como en el pasado. Sólo como intérpretes se tiene el derecho de recrear una obra y hacerla vigente, de volverla contemporánea al repetir, nota por nota y compás por compás, lo escrito. Éste es, entonces, el mismo propósito que tuvo Pierre Menard de escribir *El Quijote:*

> No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes.[1]

Asumiendo lo asombroso que en este sentido resulta ser instrumentista, y aceptando que nuestra labor como ejecutantes de una obra, como la *cadencia del Concierto de Brandenburgo 5* de Bach, no es copiarla, ni escribir otra *cadencia*

del Concierto de Brandenburgo 5, ni hacer —salvo tal vez en el caso de Boulez— una transcripción mecánica del original, valdría la pena preguntarnos cuáles son nuestros procedimientos y de qué recursos disponemos. Desde luego, en principio tenemos la obra que gracias a las posibilidades de la escritura musical, herencia de Guido D'Arezzo, nos da ya suficiente información (hay quien piensa que inclusive toda). Por supuesto que abordar un repertorio demanda largas horas de estudio y trabajo mecánico, así como una mínima reflexión. No obstante, tanto lo uno como lo otro resultan irrelevantes a la hora de la ejecución pública. No hay estudio ni reflexión que justifique una interpretación aburrida. Tratándose de una obra del pasado, tendemos en lo general a desentrañar sus misterios acumulando información del periodo.

Nuestra reciente escuela de interpretación del periodo barroco —de los últimos cuarenta años— ha desechado los recursos de la antigua tradición, que pretendía tocar con los mismos logrados recursos todo el repertorio. Esta investigación sobre las prácticas interpretativas del pasado ha refrescado nuestras discotecas con grabaciones en instrumentos antiguos, con novedosas ideas, con una imaginación imposible de concebir en el esquema anterior. Una nueva belleza ha emergido de estos trabajos.

No obstante, para algunos miembros de esta corriente pareciera haberse acuñado la loca idea de valorar más la precisión histórica que la poesía con la que nutre el repertorio, y de creer, verdaderamente, que se ha llegado a reproducir todos los detalles de concepción y ejecución de la época que poseen los elementos de recreación de la vida musical barroca, y que éstos son el único medio para interpretar correctamente ese repertorio. Sobra decir que esto es por lo

menos imposible y aburrido. Menard desechó tal método, no sin antes haberlo experimentado:

> El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.[2]

Dado por sentado lo imposible de esta pretensión, valdría la pena pensar en lo aburrido, porque si para Menard resulta menos interesante ser Cervantes y escribir el Quijote que hacerlo siendo Menard, no siendo Bach, para un instrumentista es más interesante llegar a la *cadencia del Concierto de Brandenburgo 5* siendo un músico del siglo XXI —por no mencionar al público de nuestra época, al que no se le puede demandar, además de haber pagado su boleto, que se convierta en hombres y mujeres del siglo XVIII. Empero, el empeño de los barroquistas ha dado por fruto, amén de innumerables bellezas, la de una verdadera reconcepción de un repertorio que conocíamos hasta sus mínimos detalles, y que por un momento nos pareció que no podía ser concebido de modo diferente:

> Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *á la diable,* llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea.[279]

Y en efecto, al alejarnos de la antigua tradición interpretativa, cuya arrogancia ostentaba una sabiduría que no admitía réplicas, debemos imaginar, casi desde el olvido, la música de nuevo. Aquí, la imagen de un primer encuentro, la de una obra no escuchada, es fundamental, porque no es por oposición a la vieja escuela que se hace el trabajo de concepción —enfrentarnos a ella supone asumir una lectura de algo que apenas estamos por descubrir—, sino por ubicarnos en el lugar más honesto y cómodo para nuestro noble y leal entender. No sería, creo, imposible que espontáneamente se repitieran hallazgos, porque la acumulación de saber es inevitable, y si bien nuestra lectura está entre el asombro y la indiferencia del eterno resplandor de una mente sin recuerdos, digamos virginal, nuestra conciencia está repleta de información, datos, bellezas y eventos. Si de verdad no damos nada por sentado, entonces todo es posible, excepto no tocar las notas, todas las notas, y nada más que las notas, de la *cadencia del Concierto de Brandenburgo 5.*

> Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto "original" y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación… A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.[3]

Si todo cambia, si el ejercicio del pensamiento da vueltas, reelaborando significados, acumulando y olvidando saber, entonces no es difícil imaginar que las certezas de hoy sobre las prácticas de un periodo dejarán paso a las nuevas certezas; y si estas suposiciones fueran azarosamente ciertas, nada nos garantiza que el día de mañana resulten de algún interés. Bach nunca es el mismo Bach, probablemente no lo

fue ni siquiera para él. Por qué tendría que serlo para nosotros. Lo portentoso del trabajo de los miles de músicos que lo tocan hoy día es el de hacerlo absolutamente congruente y orgánico con nuestro tiempo, porque un *concierto* como el *Brandenburgo 5,* a principios del siglo XVIII, después de Corelli o Vivaldi, era absolutamente lógico, pero un *concerto* tal en la época del *Cuarteto para el fin de los tiempos,* del *Requiem de guerra,* de los *Juegos venecianos,* del *Gran Macabro,* del *Tabula rasa* o el *Amor de lejos,* tiene por fuerza que llenarse de nuevos sentidos.

> No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad es aún más notoria. El Quijote —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor.
>
> Nada tienen de nuevo esas comprobaciones nihilistas; lo singular es la decisión que de ellas derivó Pierre Menard. Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil.[4]

Nosotros hacemos lo mismo a cada concierto, dedicamos nuestros escrúpulos y vigilias a reproducir en un idioma ajeno una obra preexistente, y no tendría ningún sentido hacerlo ahorrándonos la acción de nuestro pensamiento, poético o racional. Incluso como público, al escuchar originamos la obra, nota por nota.

> Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el doctor universalis pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.

Es posible que este texto esté, a todas luces, exhibiendo su barbarie al articular antiguos y ajenos pensamientos, pe-

ro reconozco que al igual que en el juego de Borges, se hace necesario pensar en lo que pensamos para no anticipar seguridad alguna, y tampoco extraviarse, ya que la constante reescritura en nuestra cabeza del mismo texto, con los años podría volverse un palimpsesto en el que legítimamente reconocemos el trazo de tantas manos y voces. Asumir en él que toda idea es posible es tan grave como imponer una sola forma de interpretación. En esta respiración normal de nuestra inteligencia, de ser capaz de pensar que todo hombre es capaz de todas las ideas, imaginar que la *cadencia* del *Concierto de Brandenburgo 5* pudo ser escrita por Beethoven, Brahms o Schubert, al tocarla o al oírla, puede ser francamente revelador. La experiencia abre la puerta a todo el mundo de la música para reanimar nuestra lucidez. Pero no toda atribución apócrifa es posible; debe haber un límite, porque sin él daría lo mismo pensar que no pensar, interpretar que no interpretar. Éste podría ser lo orgánico, lo congruente que resulte una idea a lo largo de toda la obra. Si al imaginar que una obra para clavecín pudo ser concebida para el piano, o de modo más radical aún, que una obra para piano pudo haber sido concebida para clavecín, y a la mitad de ella perder el sentido, entonces habremos tocado el límite de la interpretación. Lo mismo pasa con los criterios barroquistas o románticos: no importa el origen de la idea; si no es capaz de organizar nota por nota toda la obra, no sirve.

Trazando esta frontera es apasionante comparar las más distintas versiones de la *cadencia* del *Concierto de Brandenburgo 5.* Quizá dentro de las grabaciones hechas con criterios históricos una de las más brillantes y mejor logradas musicalmente, sea la de la Akademie für Alte Musik Berlin de 1997, con Raphael Alpermann al clavecín. Y en el otro extremo, la versión en vivo de 1950, grabada de la radio, de

la Wiener Philharmoniker, con Wilhelm Frutwängler dirigiendo desde el piano. No es sólo la diferencia en la dotación entre una mesurada orquesta barroca frente a una filarmónica completa, lo cual ya le da un peso específico, sino el *tempo.* El electrizante vigor de la velocidad en la versión de Alte Musik Berlin, hace de la *cadencia* un *solo* con la emoción del gran virtuosismo. En cambio, Frutwängler toma un *tempo* infinitamente más lento, de modo que al llegar a la *cadencia* del *Concierto de Brandenburgo 5,* de éste que representa el inicio de la tradición de los *conciertos* para clave, que se prolongará en el piano, la convierte en un espacio de reflexión y traza una línea desde 1950 hasta 1721, recogiendo las herencias que Bach dejó en Beethoven, Brahms y Schubert, nota por nota, como si hubiera sido escrito por cualquiera de estos tres o por él mismo.

> Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?[5]

Y esa técnica, también, nos hace a todos capaces de escribir —ya sea en lo sutil del aire o en lo imaginario de nuestra cabeza— con la profunda emoción que esto significa, cualquiera de las páginas de Bach, o su obra entera.

NOTAS AL PIE

[1] Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote (1939)”, en *Ficciones,* Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, pp. 39-40.

[2] *Ibid.*, p. 40.

[3] *Ibid.*, p. 42.

[4] *Ibid.*, p. 45.

[5] *Ibid.*, p. 47.

BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA, CONTADA POR UNA MÍNIMA DISCOGRAFÍA

Como os anuncié, eran todos espíritus, y
se han disuelto en el aire, en leve aire;
Y, con la fábrica sin cimiento de esa visión,
las torres coronadas de nubes, los palacios
espléndidos,
los solemnes templos, el gran globo mismo,
sí, y todo lo que le pertenece, se disolverá,
y, como esta insustancial representación esfumada,
no dejarán huella tras de sí.
Somos de la sustancia
De la que están hechos los sueños…
William Shakespeare, *La tempestad*

…y los sueños, sueños son.
Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

Toda grabación es una ficción. Toda grabación pretende la ilusión de ponernos delante de algo frente a lo que no estamos. Es un espejismo intencional, premeditado, el eco de algo que sonó en otro tiempo, en un anacronismo deliberado que nos permite reproducir una visión de la historia y darle mil lecturas. Toda grabación es una mentira, una hermosa mentira, una fascinante mentira que nos abre la puerta a muchas inteligencias a lo largo de la historia de la música. Las grabaciones son esa historia contada por múltiples voces y sobre todo contada —más allá de la especulación— dentro de la experiencia, por connaturalidad. Es la historia que entendemos porque la padecemos, la vivimos dentro de la invención que la tecnología ha desarrollado al pretender asir lo inasible.

Equivalente al logro de la escritura musical de Guido D'Arezzo, que consiguió establecer un proceso sígnico para algo tan impalpable y sutil como los sonidos y así preservar la ejecución en múltiples versiones —cada una para un solo público—, la grabación registra no la abstracción sonora de un texto que debe ser ejecutado, sino una realización concreta de él, el sonido específico de una ejecución: una sola versión para múltiples públicos. Del mismo modo que los antiguos maestros constructores diseñaban sus iglesias para hacerlas cuerpo de resonancia de voces y cantos, así, la grabación pretende reproducir un espacio particular —y a veces imposible— y la belleza con la que transporta a la música. Siendo como es una ficción que garantiza nuestra presencia en un momento en el que estuvimos ausentes, la grabación ha encontrado un objetivo también en imitar nuestra percepción. Sonido, espacio y percepción son los artífices de la impronta que la música deja. Lo que antes sólo vivía en lo sutil del aire y en lo frágil de la memoria, puede ahora y desde hace cien años ser reproducido y trascender su condición efímera de la sala de conciertos.

No sustituye al concierto, pero al ser su artificio, capaz de ampliar su exposición —geográfica y temporalmente— a un público múltiple e intérprete también, crecen dentro de esta extensión la reflexión y el entendimiento de una partitura. Es una nueva cotidianeidad en la que habitan el pensamiento musical y su contemplación. La historia de la grabación es la historia de las técnicas de registro sonoro, la de nuestra forma de interpretar como músicos, pero también lo es de nuestra conciencia musical como escuchas. La facilidad con la que hoy se tiene acceso a una obra cualquiera, con la que acumulamos repertorio, ha banalizado nuestra relación con el fenómeno musical, ha dis minuido nuestra capacidad de atención, rodeados constantemente de música sin un

propósito determinado. La grabación es también una perversión del quehacer musical, al deformar su naturaleza dándole una dimensión de perfección irreal, en las mejores condiciones para la audición. El público, acostumbrado a sus discotecas y a sus equipos de amplificación, busca ahora como primera satisfacción en su asistencia a un recital la perfección irreal y la artificial sonoridad estandarizada de los discos. El concierto, que es necesariamente circunstancial, no puede pretender una perfección ni una expresión general. Su ser se traduce en lo subjetivo. No hay una seguridad anticipada, su belleza es una realización momentánea, ni antes ni después. La grabación —mezcla artificial de artistas, productores, ingenieros y editores que inciden, a diferentes tiempos, en la construcción de una versión— no puede remplazar la belleza de su temporalidad.

Y sin embargo, no deja de ser asombrosa esta nueva Biblioteca de Alejandría que acumula, con la misma ambición, el saber resultado del diálogo entre los diferentes actores de la vida musical. Repertorio que antes sólo era parte de una discusión teórica, de interés para el especialista, o la investigación sobre autores y técnicas de ejecución, tiene ahora una existencia en las grabaciones y gracias a su atemporalidad podemos comparar y disfrutar la claridad con la que hemos asimilado, a nuestro noble y leal entender, un enorme legado. Toda grabación es una referencia. Pretender hacer una discografía sólo con las más recientes producciones es renunciar, inútilmente, al espacio que se abre entre las más disímbolas versiones. Perder ese margen por el capricho de una moda es declinar nuestra capacidad como intérpretes, extraviar nuestra inteligencia musical.

> "Todo acto de percepción", escribe Edelman, "es, hasta cierto punto, un acto de creación, y todo acto de memoria es, hasta cierto punto, un acto de

imaginación”. De este modo, se invoca la experiencia del cerebro, así como su adaptabilidad y elasticidad.[1]

Esta cita, que Oliver Sacks hace al remarcar la capacidad de nuestro cerebro para recuperar —padeciendo una sordera parcial, de un solo lado— la belleza y profundidad de una audición en estéreo, al acumular información y recrear el espacio, ilustra nuestra capacidad de, recopilando registros y grabaciones, resignificar la profundidad y belleza que recorre el espacio de un siglo. *Un presente recordado,* como dice Gerald M. Edelman, una percepción que no se basa exclusivamente en el presente, que extrae su experiencia del pasado. En ese sentido, una historia de la música, contada por una mínima discografía, nos da la ficción de presenciar las prácticas con las que hemos asumido nuestras herencias musicales, los intereses que han generado y el eco de la poética de muchos orfeos.[2]

Toda grabación es una ficción y toda selección discográfica lo es también.[3]

DIVINA Y AUDIBLE. LA MÚSICA EN GRECIA

Musique de la Grèce Antique; Atrium Musicae de Madrid, dir. Gregorio Paniagua; musique d’abord (1986)

BREVE HISTORIA DE LA POLIFONÍA Y RELATO MÍNIMO DE LA ESCRITURA MUSICAL HASTA ANTES DEL RENACIMIENTO

Del imperio de Oriente al de Occidente

Chantes sacrés de l’Orient (la tradition Melchite); Soeur Marie Keyrouz, L’Ensamble de la Paix; musique d’abord (1993)

Chante Byzantin; Soeur Marie Keyrouz; harmonía mundi (1989)

Chant wars (The Carolingian ‘Globalization’ of Medieval Liturgical Chant); Sequentia, dir. Benjamin Bagby/Dialogos, dir. Katarina Livljanic; deutsche harmonía mundi/SONY, BMG music (2004)

Memoria y escritura musical

Ordo virtutum (Hildegard von Bingen); Sequentia, dir. Benjamin Bagby; deutsche harmonía mundi/BMG classics (1998)

1000 a mass for the end of time; Anonymous 4; harmonía mundi (2000)

Ojiva y Organum

Messe de Noël (École Notre Dame); Ensamble Organum, dir. Marcel Pérès; harmonía mundi (1984)

El alba de la lírica vernácula

Bella Domna (The Medieval Woman: Lover, Poet, Patroness and Saint); Mara Kriek, Sinfonye, Stevie Wishart; hiperion helios (1987)

Distant Love (Songs of Jaufre Rudel & Martin Codax); Paul Hillier, Andrew Laurence King; harmonía mundi (2000)

El *Ponerium in arte musicae mensurate* (1321-26) y el *Ars Nova* (1323)

Philippe de Vitry: motets and chansons; Sequentia, dir. Benjamin Bagby; deutsche harmonía mundi/BMG classics (1991)

Narcisso Speculando: Madrigals of Paolo da Firenze (1390-1425); Mala Punica, dir. Pedro Memelsdorff; harmonía mundi (2002)

En un gardin —les quatre saisons de l'Ars Nova—; Capilla Flamenca, dir. Dirk Snellings; Musique en Wallonie (2008)

EL RENACIMIENTO

Renaissance Masterpieces (diversos autores); dir. Edward-Higginbottom; caja con 5 discos, Brilliant Classics (1995, 1996, 1997, 1998)

El otoño de la Edad Media

Ockeghem: Requiem; Ensamble Organum, dir. Marcel Pérès; harmonía mundi (1993)

Renaissance (The Music of Josquin Desprez); King Singers; RCA (1993)

Roland de Lassus —Bonjour mon cœur— Capilla Flamenca, dir. Dirk Snellings; Ricercar (2009)

El Bosque de Arden

Tallis: Spem in Alium, Lamentations of Jeremiah; King's-College Choir, Saint John's College Choir; London (1997)

English Folksongs & Lute Songs; Andreas Scholl, Andreas Martin; harmonía mundi (1996)

Elevación y folia

Flecha: Las Ensaladas (Salades et bombes Catalanes)/ de Herrera: Missa de Difuntos, Musique en la Cathedrale Santa Fe de Bogota; Camerata Renacentista de Caracas, dir. Isabel Palacios; K617 (1997)

Cristobal de Morales: Officium defunctorum, Missa pro Defunctis; La Capella Reial de Catalunya, Hespèrión xx, dir Jordi Savall; Astrée (1991)

Musica laetitiae comes, medicina dolorum

Monteverdi & His Contemporaries, Madrigals; Monteverdi Choir, dir. John Eliot Gardiner; Regis Records (2006)

Claudio Monteverdi: L'Orfeo; Monteverdi Chor Hamburg, Camerata Accademica Hamburg, dir. Jürgen Jürgens, Nigel Rogers (Orfeo); Archiv (1974)

EL BARROCCO. LA ARMONÍA DE MUCHAS IDEAS

Las formas instrumentales. *La sonata barroca*

Corelli: Opera omnia; Musica Amphion, dir. Pieter-Jan Belder; caja con 10 discos, Brilliant Classics (2004)

Corelli: Violin Sonatas Op. 5; Stefano Montanari, Accademia Bizantina, Ottavio Dantone, harpsichord & conductor;

Music (2006)

Corelli: Concerti Grossi Op. 6; Europa Galante, dir. Fabio Biondi; Opus 111 (2003)

El Ballet des Nations. *La suite*

Bach: Cello suites; Pablo Casals; EMI Classics (1936-1939)

Henryk Szeryng Joue J.S. Bach (Sonates Et Partitas); CBS (1955)

Bach Intégrale des Sonates et Partitas pour violón; Rachel Podger; Channel Classics (2000)

El Concierto Barroco. *L'Ospedale della Pietà y sus conciertos*

Vivaldi: L'Estro Armonico; Academy of Saint Martin in the Fields dir. Neville Mariner; Decca (1973, 1976, 1977)

Vivaldi: L'Estro Armonico; Europa Galante, dir. Fabio Biondi; Virgin Veritas (1997)

La fiesta de los locos. *El barroco en España y América*

Barroco Espagnol, Vol. 1; Alayre español dir. Eduardo López Banzo; deustche harmonía mundi (1994)

Música de la Catedral de Oaxaca, México: Vol. 1 (Gaspar Fernandes), Vol. 2 (Manuel de Sumaya); Capilla Virreinal de la Nueva España, dir. Aurelio Tello; Quindecim Recordings (2003)

Música Barroca Mexicana; Cappela Cervantina, dir. Horacio Franco; Quindecim Recordings (1995)

Jerusalem: Matins for the Virgin of Guadalupe, 1764; Chantecleer, dir Joseph Jennings; Teldec (1997)

Tupasi Maria, Chant sacré des indiens Guarani, Chiquitos & Moxos; Ensamble Louis Berger, dir. Ricardo Massun; K617 (2002)

El arte de la fuga

Bach: Die Kunst der Fuge; Tatiana Nikolayeva; hyperion (1992)

Bach: Die Kunst der Fuge; Glenn Gould; CBS (1962)

J.S Bach Die Kunst der Fuge; Hespèrion xx, dir. Jordi Savall; Astrée (1985)

J.S. Bach: Goldberg Variations BWV 998; Glenn Gould; CBS (1955)

J.S. Bach: Goldberg Variations BWV 998; Glenn Gould; CBS (1981)

Bach: The Well-Tempered Clavier; Glenn Gould; CBS (19621969)

Bach: The Well-Tempered Clavier; Rosalyn Tureck; Deutsche Grammophon (1953)

Bach: Le clavier bien temperé, Première livre; Pierre Hantal; Mirare France (2001-2002)

CLÁSICO. *EL DESARROLLO DE UNA SOLA IDEA*

El método científico y la forma sonata

W. A. Mozart: Gran Partita; Harmonie de l'Orchestre des Champs Élyssés, dir. Philippe Herrewege; harmonía mundi (1997)

WEl villano en su rincón

Haydn: The complete Simphonies; Philharmonía Hungarica, dir. Antal Dorati; Decca (1970)

Haydn: The "Sturm und Drang" symphonies; The English Concert, dir. Trevor Pinock; Archiv (1989-1991)

Joseph Haydn: Complete Piano Sonatas; Rudolph Buchbinder; Teldec (1976)

El retablo de las maravillas

Michael Haydn: Requiem; Symphonies P9 & P16; Orchestre de Chambre de Lausanne, dir. Christian Zacharias; MDG (2003)

Leck mir den Arsch fein recht schön sauber

Mozart: Simphonien 35, 40, 41; Berliner Philharmoniker, dir. Karl Böhm; Deutsche Grammophon (1980, 1976)

Mozart: Piano Concertos; English Chamber Orchestra, Murray Perahia —Radu Lupu—; SONY Classics (1976-1991)

Mozart: The Great Piano Concertos vol. 1 & 2; Academy of Saint Martin in the Fields, dir Neville Marriner, Alfred Brendel; Philips (1972-1982)

ROMANTICISMO

LOS REGALOS DE MEFISTO

El nacimiento de lo terrible: Beethoven

Beethoven: The 9 Symphonies; Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, dir. Wilhelm Furtwängler; EMI References (1948-1954)

Beethoven: The 32 Piano Sonatas; Variations; Claudio Arrau; Philips (sonatas 1962-1965, variaciones 1968 y 1985)

Beethoven: Les Quatuors ä cordes; Quatuor Hongrois; EMI (1953)

Los caminos del Romanticismo I. *Schubert y Berlioz*

Historic Russian Archives: Sviatoslav Richter in concert — Beethoven/ Schubert/ Liszt; Brilliant Classics (Schubert Op.78 1978)

Franz Schubert: 8 Symphonie; Berliner Philharmoniker, dir. Karl Böhm; Deutsche Grammophon (1963-1973)

Berlioz: Symphonie Fantastique; Pierre Monteux conducts Orchestre Symphonique de Paris Vol. 1; Dante Records Lys (1930)

Berlioz: Symphonie Fantastique; Stuttgart Radio Symphony Orchestra, dir. Roger Norrington; Hänssler (2003)

Los caminos del Romanticismo II. *Mendelsshon, Schumann, Chopin, Liszt*

Mendelsshon: A Midsummer Nigth's Dream, Symphonie 3; London Symphony Orchestra, dir. Peter Maag; Decca —Legends— (1957)

Mendelsshon: Ein Sommernachstraum; Orchestre des Champs Élyssés, dir. Philippe Herrewege; harmonía mundi (1994)

Schumann, Mendelssohn: violin concertos; London Symphony Orchestra, dir. Antal Dorati, Henryk Szeryng; Mercury (1964)

Robert Schumann: Piano Quartets; Trio Parnasus, Hariolf Schlichtig —viola—; MDG(2006)

Chopin: Preludes Op.28/Sonate 2 Op.35/Etudes Op.25; Grigory Sokolov; naïve (1990-1995)

Arthur Rubinstein: The Chopin Collection; RCA —red seal— (1946-1967)

Liszt: Piano Concertos 1, 2 & Totentanz; Dresden Philharmonic Orchestra, dir. Michel Plasson, Nelson Freire; Berlin Classics (1994)

Los caminos del Romanticismo III. *Wagner y Brahms*

Wagner: Der Ring des Nibelungen; Wiener Philharmoniker, dir Georg Solti; Decca (1959-1965)

Wagner: Der Ring des Nibelungen; Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, dir. Hans Knappertbusch; Orfeo (1956)

Wagner: Der Ring des Nibelungen; Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, dir. Pierre Boulez; DVD Deutsche Grammophon (1976-1980)

Brahms: Sinfonien; Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, dir. Wilhelm Furtwängler; EMI (1948-1952)

Brahms: Worksfor Solo Piano; Julius Katchen; London (1962-1966)

Brahms: Violin Concerto in D major, op. 77; Orchestre National de la Radiodiffusion Française, dir. Otto Klemperer, David Oistrakh; EMI (1961)

Brahms: Die Klavierkonzerte; Berliner Philharmoniker, dir. Eugen Jochum, Emil Gilels; Deutsche Grammophon (1972)

Brahms: Piano Concerto No. 2; Piano Sonata No. 1; Chicago Symphony Orchestra, dir Erich Leinsdorf, Sviatoslav Richter; RCA (1960)

Las metamorfosis del Fausto. *Bruckner, Mahler y Strauss*

Bruckner: Symphonies (complete); Staatskapelle Dresden, dir Eugen Jochum; Brilliant (1975-1980)

Bruckner: Symphonie IV; Müncher Philharmoniker, dir.-Sergiu Celibidache; EMI (1988)

Bruckner: Symphonie VII; Berliner Philharmoniker, dir. Wilhelm Furtwängler; EMI (1949)

Mahler: Symphonie 2; Philharmonía Chorus and Orchestra, dir. Otto Klemperer; EMI (1961-1962)

Mahler: Symphonie 2; Wiener Philharmoniker, dir. Pierre Boulez; Deutsche Grammophon (2006)

Richard Strauss: Orchesterlieder, Don Juan Sinfonia Domestica, Till Eulenspiegels lustige Streiche, Tod und Verklärung, Metamorphosen; Berlin Philarmonic, Hambourg Philarmonic, dir. Wilhelm Furtwängler; Archipel (1942-1947)

HACIA EL SIGLO XX

NACIONALISMOS, VANGUARDIAS Y ESCÁNDALOS

El Fundidor y Peer

Grieg: Peer Gynt; Sigurd Jorsalfar (Complete Recording); Gothenburg Symphony Orchestra and Chorus, dir. Neeme Järvi; Deutsche Grammophon (1987)

El borshch frío. *Los rusos y los cinco*

Tchaikovsky: Symphonies Nos. 4, 5, 6 "Pathétique"; Leningrad Philharmonie Orchestra, dir. Yevgeny Mravinsky; Deutsche Grammophon (1960)

Claudio Abbado Conducts Mussorgsky; London Symphony Orchestra & Chorus; RCA —golden seal— (1981)

Modest Mussorgsky: Pictures at an Exhibition; Sviatoslav-Richter; Philips (1958)

Las reflexiones del fauno. *Satie, Debussy y Ravel*

Satie: Piano Works vol. 1, 2, 3, 4; Klara Kormendi; Naxos (1993-1994)

Ravel: Piano Concerto in G; Rachmaninov: Piano Concerto No. 4**;** Philharmonic Orchestra, dir. Ettore Gracis, Arturo-Benedetti Michelangeli; EMI (1958, 1957)

Debussy: La Mer, Prélude à l'après midi d'un faune; Montréal Symphony Orchestra, dir Charles Dutoit; Decca (1989)

La *Consagración* de la primavera. *Stravinsky*

Stravinsky Conducts Stravinsky: Petrushka / Le Sacre du Printemps; Columbia Symphony Orchestra; SONY (1960)

Igor Stravinsky: Sacre du printemps, L'oiseau de feu; The Cleveland Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez; Deutsche Grammophon (1991, 1992)

Doktor Faustus. *Schönberg y la Segunda escuela de Viena*

Schoenberg: Verklärte Nacht; R. Strauss: Metamorphosen: Brandis Quartet, Walter Kussner, Dietmar Schwalke, Rainer Zepperitz; Nimbus Records (1998)

Schoenberg: Quartet No.2 Op. 10; Dawn Upshaw, Arditti Quartet; Montaigne (1993)

Bartók violin concerto No 1, Berg violin concerto; Czech-Philharmonic Orchestra, dir. Janos Ferencsik/Vaclav Neumann, Josef Suk —violin—; Supraphon (1979, 1980)

Alban Berg, Anton Webern: Chamber Music; Arditti String Quartet; Montaigne (2003)

Bach, Johann Sebastian 'Transcriptions'; Los Angeles Philharmonic Orchestra, dir. Esa-Pekka Salonen; SONY Classical (2000)

El caracol húngaro. *Béla Bartók*

David Oistrakh - Historic Russian Archives vol. 7: Sibelius, Bartók Violin Concertos; Brilliant (1966, 1960)

Bartók: Concertos; Royal Concertgebow Orchestra, London Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, dir Colin Davis/Bernard Haitkin, Stephen Bishop Kovacevich, Henryk Szeryng; Philips (1961-1976)

Bartók: Music for Strings, Percussion and Celesta/Divertimento; Liszt Ferenc Orchestra, dir. Janos Rolla; Hungaroton (1984)

Juego y teoría del duende. *España, América*

Albeniz: Iberia; Alicia de Larrocha; Decca (1974)

Albeniz: Iberia — España — Recuerdos de viaje — Sonata No. 5; Esteban Sánchez; Brilliant (1968-1974)

Granados: Goyescas; Alicia de Larrocha; Decca (1979)

Granados: La maja y el ruiseñor; New Philharmonía Orchestra, dir Rafael Fruhbeck de Burgos, Victoria de los Ángeles; EMI (1969)

Falla: El amor brujo, El retablo de Maese Pedro; Orquestra de Cambra Teatre Lliure, dir. Josep Pons; harmonía mundi (1998)

Falla: Noches en los jardines de España; Orch. Suisse Romande, dir Sergiu Comissiona, Alicia de Larrocha; Universal Music (1970)

Capricho, los valses completos de Ricardo Castro; Armando Merino; Quindecim Recordings (2007)

Villa-Lobos par lui-même; Descobrimento do Brasil, Bachianas Brasileiras, Choros, Concerto 5, Sinfonía 4; caja con 6 discos EMI Classics France (reedición 1991)

Heitor Villa-Lobos: The Complete String Quartets; Cuarteto Latinoamericano; Dorian (1994- 2000)

Historia mínima de la música en el México moderno

Manuel M. Ponce Concierto para violín; Royal Philharmonic Orchestra, dir. Enrique Bátiz, Henryk Szering; Prodisc (1984)

Manuel M. Ponce: Concierto del Sur; Symphony of the Air, dir. Enrique Jordá, Andrés Segovia; Deutsche Grammophon (1958)

Manuel María Ponce: música de cámara; Józef Olechovsky, Kazimierz Olechovsky, Mikhail Gourfinkel, Bozena Slawinska, RCA-BMG (1997)

Carlos Chávez: The Complete Symphonies; London Symphony Orchestra, dir. Eduardo Mata; Vox Classical (1981)

Carlos Chávez: 6 obras maestras; London Symphony Orchestra, New Philharmonía Orchestra, dir. Eduardo Mata; RCA (1970, 1978, 1980)

Revueltas: Centennial Anthology; New Philharmonía Orchestra, dir. Eduardo Mata, London Sinfonietta, dir. David Atherton, Orquesta Sinfónica de Xalapa, dir. Luis Herrera de la Fuente, Leopold Stokowski & his Orchestra; RCA —red seal— (1999)

Silvestre Revueltas: "Música de Feria" —Los cuartetos de cuerda—; Cuarteto Latinoamericano; New Albion Records (1993)

El maestro y Margarita. *Prokofiev y Schostakovich*

Schostakovich: 24 preludes and fugues Op.84; Tatiana Nikolayeva; hiperion (1991)

Schostakovich: Concerto for Violin and Orchestra No. 1 Op. 77; Czech Philharmonic Orchestra, dir. Yevgeny Mravinsky, David Oistrakh; Praga (1957)

Schostakovich: Symphony No. 10 in e minor, Op. 93; Leningrad Philharmonic Orchestra, dir. Yevgeny Mravinsky; Praga (1955)

Shostakovich - Quartet No 8, Borodin - Quartet No 2 and Ravel Quartet in F Major; Borodin Quartet; BBC Legends (1962)

Prokoviev: Quatuors à Cordes 1 & 2; Pavel Hass Quartet;- Supraphon (2009)

Prokofiev; Concerto 5, Sonatas 2 & 6, Visions Fugitives; Sviatoslav Richter Archives Vol. 5; USSR State Symphony Orchestra, dir. Evgeny Svetlanov, Sviatoslav Richter; Doremi (1964, 1963, 1965, 1962)

Prokofiev —L'Amour des Trois Oranges (The Love for Three Oranges); Orchestre et Choruses De l'Opéra National de Paris, dir. Sylvain Cambreling; DVD, TDK (2005)

Richter L'Insoumis; documental de Bruno Monsaingeon; DVD, TDK Arts (1998)

SIGLO XX. EL FINAL DE LOS TIEMPOS

Olivier Messiaen: "Quatuor pour la fin du temps"; Gil Saham (violon), Paul Meyer (clarinette), Jian Wang (violoncelle), MyungWhun Chung (piano); Deutsche Grammophon (2000)

Witold Lutoslawsky: Symphony 1&2, Simphonic Variations, Musique Funèbre, Concerto for Orchestra, Jeux Vénetiens, Livre pour Orchestre, Mi-Parti; Polish Radio National Symphony Orchestra, dir Witold Lutoslwasky; EMI (1978)

Britten: War Requiem; London Symphony Orchestra, dir. Benjamin Britten, Galina Vishnevskaya, Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Pears; London (1963)

Britten: The Young Person's Guide to the Orchestra - Variations on a Theme of Frank Bridge - Simple Symphony; English Chamber Orchestra & London Symphony Orchestra, dir. Benjamin Britten; Decca (1969)

Chaos -Ginastera: Popol Vuh/Stravinsky: Le Sacre du printemps/Haydn: Die Schöpfung; St. Louis Symphony Orchestra, dir. Leonard Slatkin; RCA —red seal— (1990)

Luciano Berio: Orchestral Transcriptions; Orchestra Sinfonica di Milano Guiseppe Verdi, dir. Riccardo Chailly; Decca (2004)

György Ligeti - Clear or Cloudy: Complete Recordings; Deutsche Grammophon (2006)

Stokchausen: helikopter-quartett; Arditti String Quartet; Arditti Quartet Edition 35, WDR (1996)

Górecki: Symphony No.3, Three Olden Style Pieces; Polish National Radio Symphony Orchestra (Katowice), dir. Antoni Wit; Naxos (1993)

Schnittke: Seid nüchtern und wachet (Faust Cantata), Ritual, (K)ein Sommernachtstraum, Passacaglia; Malmö Symphony Orchestra & Choir, dir. Leif Segerstam, James de Preist; BIS (1989)

Gubaidulina: Offertorium, Hommage à T.S. Eliot; Boston-Symphony Orchestra, dir. Charles Dutoit, Guidon Kremer; Deutsche Grammophon (2002)

Gubaidulina: Seven Words, Silenzio, In Croce; Camerata Transsylvanica, dir. György Selmeczi; Naxos (1995)

Arvo Pärt, Tabula Rasa; Lithuanian Chamber Orchestra, dir. Saulius Sondeckis, Gidon Kremer, Tatjana Grindenko, Alfred Schnitke —piano preparado—; ECM Records (1984)

Wolfgang Rhim: Gesungene Zeit, Alban Berg: Violin Concerto; Chicago Symphony Orchestra, dir. James Levine, Anne-Sophie Mutter; Deutsche Grammophon (1992)

Kaija Saariaho: Château de l’âme/Graal Théâtre/Amers; BBC Symphony Orchestra, Finnish Radio Symphony, Avanti! Chamber Orchestra, dir. Esa-Pekka Salonen, Guidon Kremer, Dawn Upshaw; SONY (2001)

Saariaho - L’Amour de Loin; Finnish National Opera, dir. Esa-Pekka Salonen, Dawn Upshaw, Gerald Finley, Monica Groop; DVD Deutsche Grammophon (2005)

Thomas Adès: The Tempest; The Royal Opera Chorus, The Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden, dir. Tho- mas Adès; EMI (2009)

Bach: Brandenburgische Konzerte Nr. 3&5, Beethoven Symphonie Nr.3 “Eroica”; Wiener Philharmoniker, dir. Wilhelm Furtwän gler; EMI (1950)

Bach: Brandenburgische Konzerte Nr. 1-6; Akademie für Alte Musik Berlin; harmonía mundi (1997)

NOTAS AL PIE

[1] Oliver Sacks, *Musicofilia (Relatos de la música y el cerebro),* Anagrama Barcelona, 2009, p. 180.

[2] Dado el carácter limitado de un gusto como el del autor —tan inevitablemente reducido a su individualidad frente a lo general de esta empresa—, es aconsejable leer esta discografía con un mínimo de desconfianza —incluso ardor inquisitorial—, capaz de expresarse en un franco recelo por las versiones excluidas —así sean éstas existentes o imaginarias.

[3] Las fechas expuestas son las de grabación. El sello discográfico, que de tanto en tanto muda su catálogo, es sólo un punto de referencia.

UN ÚLTIMO APÉNDICE

Este libro es resultado de un múltiple diálogo con un amplio grupo de interlocutores. A ellos se les debe el ejercicio de mu- chas de las ideas que aquí se esgrimen. Evocarlos es tan necesario como imposible, de modo que a la lista que aquí aparece debe agregarse otra, más completa y llena de los nombres que mi torpe memoria olvida.

Entre las muchas personas con las que estoy en deuda están los radioescuchas de *La otra versión* y Javier Platas, los alumnos del CUT en la UNAM, los participantes de *El café de los viernes* del Colmex, el grupo del domingo por la tarde en Bruselas y muy especialmente el de los sábados por la mañana en México, con los que desde hace 17 años he venido desayunando de forma extraordinaria en el ordinario oír y hablar de música. También en esta lista figuran Víctor Saenger, Alejandro Mora, Aurelio Tello, Eduardo Contreras, Ricardo Miranda, Yael Bitrán, Arón Bitrán, Mauricio García Lozano, Valeria Palomino y Martí Soler.

Este libro tiene una deuda fundamental con el doctor Javier Garciadiego, presidente de El Colegio de México, cuya iniciativa fue el punto de partida de todo el proyecto.

Debo también agradecer los consejos como escritor de Martín Solares y la dedicada y crítica lectura de Sophie Gewinner a lo largo de todo el proceso creativo.

Quiero reconocer y dar gracias especialmente a David Olguín, quien antes que nadie lo leyó todo sin chistar y corrigió muchas de las barbaridades literarias que en él había; corregir las otras era mucho pedir.

A todos pues, muchas gracias.

RAÚL ZAMBRANO

Historia mínima de la música en Occidente
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.
http://libros.colmex.   x
EPUB TRABAJADO POR PIXELEE
www.pixelee.com.mx
letras@pixelee.com.mx



Febrero 2013

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

De la lectura de la historia que Zambrano nos entrega hoy hay muchas cosas explícitas con las que me quedo. De repente le gusta prodigarnos puntos de partida y referencias que no son, ni de lejos, las habitualmente encontradas. Iniciar su disertación acerca del barroco hispano desde los textos de Antonio Eximeno y Pujades (sólo Zambrano sabía el segundo apellido de este curioso personaje) es tan extraño que acabamos por considerarlo seriamente; lo mismo sucede con sus referencias a Bulgakov o a Sviatoslav Richter; desde las cuales va dibujando conclusiones novedosas y una inusual lectura de los más diversos temas. Además, esta historia tiene como elemento bienvenido una clara vocación hegemónica, pues ha de ser la única historia de la música occidental donde las cuerdas locales resuenan con ahínco: no hay historia de la música sin Schütz o Monteverdi, pero ésta es la única que también vuelve imprescindible a Gutiérrez de Padilla, el excelso compositor de la Puebla de los Ángeles. De igual forma, hay un recorrido por geografías sonoras latinoamericanas del siglo XX que no son moneda corriente en otras historias, ya pasadas, ya más recientes. Ahí, desde luego, hay motivo de coincidencia, elogio y agradecimiento: menos mal que a nosotros no se nos acaba de olvidar por entero la música propia.

Doctor Ricardo Miranda





ÍNDICE